INSTAURAREA TABLOULUI

victor ieronim stoichiță



ICONOSPHAERA



colecția ICONOSPHAERA

1

„O lucrare bogat documentată, dar a cărei erudiție, nicidecum gratuită, duce la reflecții de o mare originalitate […] Putem socoti această carte printre cele, extrem de reduse la număr, care reprezintă o răscruce în istoria artei, deschizându-i căi nebănuite." (Michel Thévoz, *Critique*)

„…o poveste originală și fascinantă având ca obiect geneza noțiunii de pictură ca artă în sensul modern al termenului […] O carte remarcabilă" (Celeste Brusati, *The Art Bulletin*)

„…această carte zdruncină ideile gata făcute, nu numai în ceea ce privește arta Timpurilor Moderne, dar și pe cele privitoare la reprezentarea picturală în general; o răsturnare copernicană a istoriei de artă clasice…" (Thierry Lenain, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*)

„Din punct de vedere al metodei, una dintre cele mai importante contribuții actuale la logica imaginii moderne…" (Christiane Kruse, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*)

„…cea mai incitantă carte de eseu a anului…" (Giuseppe Barbieri, *Il Giornale*)

„…o carte uluitoare…" (Larry Silver, *The Art Book*)

„…e magnifică…" (Norman Bryson, *Universitatea Harvard*)

MERIDIANE

ISBN 973-33-0405-0

Această carte a apărut în colecţia
ICONOSPHAERA
coordonată de Victor Ieronim Stoichiţă

Apariţii viitoare:

Victor Ieronim Stoichiţă,
Experienţa vizionară în Secolul de Aur al artei spaniole

Norman Bryson,
Patru eseuri despre natura moartă

Barbara Maria Stafford,
Eseuri despre virtutea imaginilor

Juan Antonio Ramírez,
Metafora stupului – de la Gaudí la Le Corbusier

VICTOR IERONIM STOICHIŢĂ
L'instauration du tableau

ISBN 973-33-0405-0

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

INSTAURAREA TABLOULUI

Metapictura în zorii Timpurilor Moderne

Traducere din limba franceză
de ANDREI NICULESCU

Lucrare publicată cu sprijinul
Consiliului Universității din Fribourg, Elveția
și al Ministerului Culturii, România



EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI
1999



Coperta colecției:
OLIMPIU BANDALAC

Pe coperta I:
REMBRANDT,
Pictorul în atelier, (detaliu)

Pe coperta a IV-a:
MARIA STOICHIȚĂ,
Fotografia autorului

Redactor:
ELENA VICTORIA JIQUIDI

Tehnoredactor:
GHEORGHE MIHĂIȚĂ

Procesare:
LIVIU DOBREANU

Tiparul executat la
R. A. MONITORUL OFICIAL

Pentru Anna Maria

Prefață la ediția românească

Această carte consacrată apariției tabloului a fost scrisă pe vremea dispariției sale. Văzută la o distanță de zece ani (prima redactare ca Teză de Doctorat prezentată la Sorbona în 1989), această simetrie se dezvăluie astăzi mai lesne decât o făcea inițial. Este vorba desigur, în primul rând, de consecința unui anume *Zeitgeist* care face în așa fel încât tensiunile, întrebările și obsesiile ce străbat creația artistică a unei epoci să-și găsească pandantul în discursul istoric al aceleiași epoci. A vorbi despre „instaurarea tabloului" în vremea în care imaginea artistică instaurează un dialog, nu lipsit de tensiune cu certitudinile (și servituțile) acestui mediu pictural, pentru a se lansa în virtualitatea spațiilor computerizate și în lumea instalațiilor video, ține de o impulsiune fundamentală ce provine din spiritul artistic contemporan și care se traduce în demersul unei hermeneutici istorice a faptelor culturale.

A prezenta roadele acestui demers în forma consacrată a studiilor universitare a fost o opțiune conștientă din partea autorului. El a dorit prin aceasta să aducă o contribuție, din interiorul structurilor academice și cu instrumentele reînnoite ale „științelor umaniste", la niște probleme pe care sensibilitatea „postmodernă" și le punea în mod tot mai insistent. El a profitat desigur, în egală măsură, de o întreagă serie de deschideri ce-i veneau din propria sa disciplină, „istoria artei", care, începund cu anii 80, a devenit din ce în ce mai atentă la problemele „mediologice", ca și la imperativele provenind din discursul autoreferențial al „modernității" și al „postmodernității". Am încercat ca textul să fie scris de o manieră accesibilă, astfel încât să poată fi citit de un public mai larg. Notele însă se adresează exclusiv specialiștilor.

Prin împrejurări fericite, discursul propus de această carte a ajuns la dubla audiență la care visase probabil încă de la început. Pe de o parte, o serie de reacții provenind de la creatorii de imagini, și pe de alta, cele provenind de la interpreții faptelor culturale în general și ai imaginilor în special, aprecierile lor, dar și întrebările și criticile lor, au coincis cu pregătirea versiunii românești și a unei a doua ediții în franceză.

Ca întotdeauna în astfel de cazuri, autorul s-a văzut confruntat cu două soluţii extreme: să-şi rescrie în întregime cartea sau să o lase complet neschimbată. Am ales o soluţie de compromis. Textul a rămas în mod esenţial acelaşi, dar, profitând de prilejul oferit de a doua ediţie şi de pregătirea versiunii româneşti, am considerat oportun să oferim cititorului o versiune corectată, ţinând seama de stadiul actual al chestiunii. Astfel erorile care se strecuraseă în prima ediţie au fost eliminate; ultimele atribuiri şi noile datări privind operele de artă analizate au fost integrate; noile contribuţii consacrate aspectelor tratate au fost asimilate. Aici însă, dificultatea nu a fost neglijabilă, datorită cantităţii de studii consacrate în ultimii ani problemelor tratate de cartea noastră. Am fost constrânşi să luăm în considerare numai – şi doar la nivelul notelor şi al bibliografiei – contribuţiile care ni s-au părut strict indispensabile. Îi rugăm pe toţi colegii care nu figurează aici să ne scuze.

În sfârşit, un cuvânt despre raţiunile care ne-au determinat să ne limităm reviziile la aceste aspecte. În esenţă două au fost întrebările care ne-au fost puse în mod repetat. Dacă ne-am fi hazardat să le abordăm, am fi ajuns la scrierea unei noi cărţi.

Prima întrebare, provenind din mediile artistice contemporane, are în vedere absenţa – din cartea noastră – a oricărei referiri explicite la paralelismul ce se constituie între procesul de *instaurare* a tabloului şi acela al *descompunerii* sale. Răspunsul poate fi foarte lung (în speţă o altă carte) sau foarte scurt: am preferat să lăsăm acest paralelism în stadiul său *implicit*, iar celor care ne făuresc imaginarul actual, libertatea de a reflecta asupra sa.

A doua întrebare, pusă (în mod semnificativ) mai ales de istoricii de artă, se referă la locul restrâns pe care incursiunea noastră în istoria tabloului îl acordă Italiei. Şi aici, demersul nostru a fost conştient, dar ar fi avut nevoie deja de la prima ediţie, de o punere la punct pe care profităm să o oferim aici. Această absenţă (parţială) a Italiei din itinerarul pe care-l propunem cititorului nu se datorează absenţei elementelor metapicturale din arta peninsulei. Dimpotrivă, arta italiană oferă pe de o parte o dezvoltare bogată în repercusiuni care, între secolul al XIV-lea şi secolul al XVII-lea, duce de la tabloul de altar (*la pala*) la *tavola quadrata* şi, în sfârşit, la *quadro*; iar de cealaltă parte, ea demonstrează realizarea unui întreg arsenal apt să facă din *quadro* un dispozitiv vizual autodenotativ. Cartea noastră ar fi fost poate mai completă, dar şi mult mai voluminoasă dacă ar fi ţinut seama

de toate aceste fenomene. Din fericire lucrări recente (între care în primul rând cea a lui Klaus Krüger, citată în bibliografie), umplu această lacună. Concentrându-ne analizele asupra unor exemple venind din arta Europei de Nord, am vrut să urmăm un itinerar având o anume coerență și o anume complexitate specifice, căci, așa cum încearcă să demonstreze cartea noastră, tocmai în această zonă a Europei, discursul metapictural, criza statutului imaginii religioase și, în sfârșit, criza „tabloului" însuși sunt întrețesute în chip statornic.

Oferind această carte în noua sa formă, ținem să le mulțumim tuturor acelora care ne-au încurajat și ajutat să o întreprindem. Nu fără o anumită emoție am răspuns invitației Editurii Meridiane din București, de care mă leagă atâtea amintiri, de a publica această lucrare în limba română și de a inaugura cu ea o serie de noi studii dedicate cercetării actuale din Istoria Artei. Victoriei Jiquidi, careia îi revine inițiativa, și care a urmărit cu profesionalitetea și angajamentul pe care i le cunoaștem de mult, toate fazele realizării acestui proiect comun, și lui Andrei Niculescu, căruia i-a revenit sarcina nu întotdeauna ușoară a traducerii, le adresez mulțumirile mele cele mai călduroase.

Introducere

„TABLOU: Imagine sau reprezentare a unui lucru realizată de un pictor cu pensula și culorile sale. *Tablourile* pictate pe pânză sunt mai ușor de transportat [...] Tablourile înrămate sunt mai arătoase decât celelalte. Cea mai frumoasă dintre pasiuni este aceea a *tablourilor*."[1]

Această definiție a lui Furetière, care datează din 1690, se remarcă prin preeminența acordată laturii „imagine" (sau „reprezentare") a unui obiect figurativ. Pictorul, ca autor al reprezentării, și aspectul material al acesteia (pensulă, culori, pânză, ramă...) sunt de asemenea prezente, dar constituie al doilea moment al demersului lexical.

De-abia patru ani mai târziu, *Dicționarul Academiei Franceze* se va situa pe un teren cu mult mai solid:

„TABLOU: Lucrare de pictură pe o placă de lemn, de aramă sau pe pânză. Se numesc *Tablouri de șevalet* acele Tablouri de mărime mijlocie care se pun pe plăcile de deasupra căminurilor, deasupra ușilor sau pe panourile lambriurilor, sau pe tapiseriile de pe pereți. Cele mari se folosesc în Biserică, în saloane și în galerii, iar cele mici sunt rânduite simetric în camerele și în cabinetele amatorilor."[2]

Atât Furetière cât și Academia conferă și un al doilea sens termenului:

„TABLOU în arhitectură sunt numite laturile, golurile ușilor și ferestrelor simple sau cu menouri, practicate în grosimea zidului spre a lăsa să pătrundă lumina zilei sau a permite intrarea în cameră."[3]

„Se numește tablou, la baza unei uși sau a unei ferestre, partea din grosimea zidului care apare în afară începând de la prag și care este de obicei în unghi drept cu paramentul."[4]

Tabloul ca suprafață portantă a picturii și tabloul ca deschidere practicată în zid sunt două sensuri ale aceluiași cuvânt, care nu se exclud, ci se completează.

Din păcate nu dispunem până în prezent de un studiu lexicografic complet al noțiunii de „tablou", nici – ceea ce

este încă și mai regretabil – de un studiu de istoria artei care să analizeze amănunțit geneza obiectului de artă numit „tablou". Cartea de față ar fi avut desigur mult de câștigat de pe urma existenței ambelor demersuri. A o întreprinde, în ciuda acestei absențe, implică un risc neîndoios, întrucât țelul lucrării nu este de a umple această lacună, ci de a deschide discuția asupra statutului tabloului ca obiect figurativ „modern".

Se știe, și este aproape inutil să o repetăm, că tabloul este o invenție relativ recentă. Față de vechile imagini, legate de o funcție de cult precisă și de o amplasare anume, tabloul este un obiect care nu se definește în principal nici prin funcția sa liturgică, nici printr-un loc fix de expunere. Este un obiect făcut pentru un alt tip de contemplare decât, să spunem, o icoană, istoria sa dezvoltându-se în cadrul a ceea ce Hans Belting a numit recent „Era Artei", care urmează cronologic „Erei Imaginii"[5].

Atunci când, la sfârșitul secolului al XVII-lea, Charles Perrault, în celebra sa *Parallèle des Anciens et des Modernes*, precizează stadiul „artei pure a Picturii" sau al „Picturii în sine"[6], simplul fapt că el se poate exprima astfel este rezultatul (sau unul dintre rezultatele) existenței și soartei „tabloului".

Înțeles în această lumină, discursul asupra tabloului se dezvăluie ca un fenomen secund, structurat începând de la o intenție de comprehensiune și de autocomprehensiune care este specifică noului obiect figurativ, tabloului însuși. Aceasta este una dintre principalele idei ce vor fi dezvoltate în prezenta lucrare. Limitele pe care i le-am impus sunt următoarele: ea tratează despre statutul imaginii pictate în Europa occidentală între 1522 și 1675.

1522 este anul revoltei iconoclaste de la Wittemberg, organizată și teoretizată de Andreas Bodenstein von Karlstadt. 1675 este anul aproximativ în care Cornelis Norbertus Gijsbrechts, pictor originar din Anvers, a creat o pânză ce reprezintă reversul unui tablou. 1522 marchează moartea (simbolică) a vechii imagini și nașterea (simbolică și ea) a celei noi, în timp ce experiența liminară a lui Gijsbrechts este un discurs extrem asupra tabloului ca obiect figurativ. Între aceste două borne, alese desigur în mod arbitrar, dar al căror caracter de violentă punere în discuție a „imaginii" sau a „artei" nu va scăpa nimănui, se desfășoară întregul proiect al obiectului numit „tablou". Originile sale depășesc însă anul 1522; repercusiunile sale se propagă dincolo de anul 1675.

Scopul principal al acestei lucrări este de a evidenția procesul prin care travaliul metapictural a întemeiat condiția modernă a artei. „Pictura în sine", despre care vorbea Perrault în 1688, nu constituie tema sa centrală, ci îi trasează mai degrabă orizontul. Un orizont, în fapt, inaccesibil. Căci conștientizarea picturii, nașterea concepției „moderne" despre imagine și, în sfârșit, apariția imaginii artistului demonstrează în mod peremptoriu că inventarea tabloului, înainte de a include un vis al purității, a fost rodul unei confruntări acerbe a noii imagini cu propriul său statut, cu propriile sale limite.

O datorie importantă mă leagă, prin intermediul acestei cărți, de mai multe persoane. Fără răbdarea și sfaturile lui René Passeron, fără sprijinul moral și științific al lui Hans Belting și fără încurajările și generozitatea lui Louis Marin (†), ea nu ar fi putut exista. Prietenii și colegii Thomas Hölscher, Hildegard Kretchmer, Sergiusz Michalski, Marian Papahagi (†), Andreas Prater, Reinhard Steiner, Susann Waldmann au avut amabilitatea să-mi furnizeze referințe bibliografice importante. Le mulțumesc, de asemenea, lui Daniel Arasse, Lina Bolzoni, André Chastel (†), Georges Didi-Huberman, Jean-Claude Lebensztejn, Wolfgang Kemp, Irving Lavin, Marc Le Bot, Anne-Marie Lecoq, Krysztof Pomian, Rudolf Preimesberger, John Shearman, Bernard Teyssèdre, Matthias Winner, Jean Wirth pentru disponibilitatea lor la dialog și pentru că m-au făcut să beneficiez de știința lor; lui Georges Hacquard, André Vornic, Astrid Nunn, Didier Martens și Thierry Lenain pentru că mi-au recitit manuscrisul; studenților mei de la Institutul de Istoria Artei al Universității din München pentru interesul lor manifestat în timpul seminariilor care au însoțit compunerea lucrării; mamei mele, surorii mele și soției mele pentru sprijinul lor.

Fundația Alexander von Humboldt mi-a finanțat cercetările, iar Centrul Național de Litere și Consiliul Universității din Fribourg publicarea. Manuscrisul a putut fi definitivat în timpul unui stagiu la Institutul de Studii Avansate din Princeton, grație unei burse a Fundației Samuel H. Kress.

Tuturor, încă o dată, recunoștința mea.

Prima parte

OCHIUL SURPRINS



I. Deschideri

1. Imaginea dedublată: text și *hors-texte*

Către 1550, la Anvers, o nouă manieră de a aborda imaginea picturală își face apariția. Este vorba despre ceea ce numim în mod obișnuit astăzi (și întrucâtva inexact) „naturi moarte inversate“[1]. Succesul și răspândirea lor europeană au fost considerabile, deși aproape toți teoreticienii artei din acea epocă le-au condamnat ca pe o veritabilă erezie picturală[2].

Reconsiderându-le acum, la peste patru secole distanță, într-o perspectivă capabilă să le aprecieze cu justețe opoziția față de normă, aceste opere vădesc o valoare paradigmatică: ele sunt adevărate „obiecte teoretice“, niște imagini care au ca temă *imaginea*. O analiză în profunzime se impune.

Inițiatorul a ceea ce voi numi de acum înainte „imaginea dedublată“ a fost Pieter Aertsen, originar din Amsterdam. În legătură cu el, Van Mander ne-a lăsat o pagină emoționantă evocând desperarea pictorului în fața distrugerii tablourilor sale de către iconoclaștii protestanți[3]. Primele opere dedublate ale lui Aertsen datează din a doua jumătate a secolului al XVI-lea[4]. Panoul de la muzeul din Viena, datat 25 iulie 1552, este exemplul cel mai elocvent al genului (il. 1).

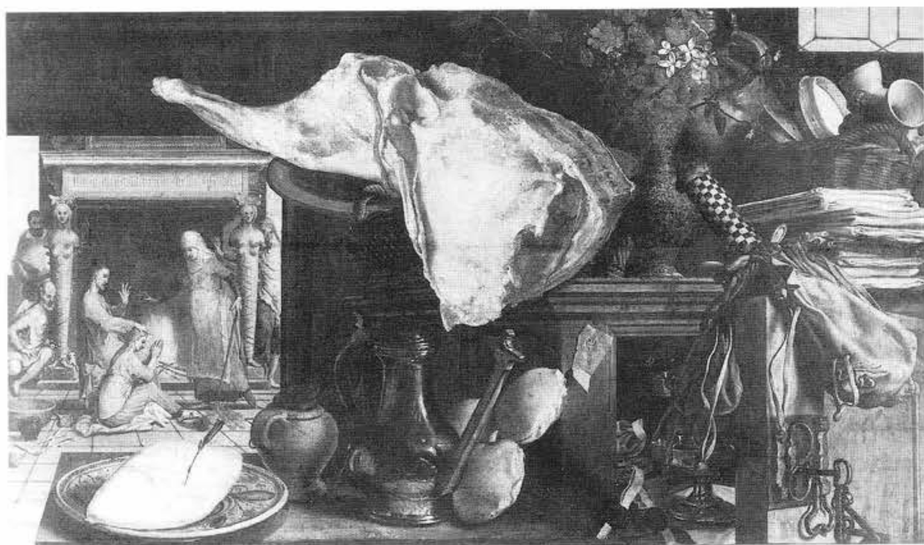
Suprafața tabloului este ocupată aproape în întregime de o mare „natură moartă“ compusă din ustensile de bucătărie, provizii, flori și dintr-un teanc de cearșafuri împăturite. În planul secund, spațiul prezintă două deschideri: o fereastră la dreapta și (probabil) o ușă în același plan la stânga. Nici una, nici cealaltă nu sunt reprezentate integral în imagine: atât fereastra cât și ușa sunt tăiate de cadru. Chiar fragmentare, aceste două deschideri dublează și repetă, într-un fel, limitele imaginii pictate: ele sunt niște porțiuni izolate de spațiu, încadrate ca și tabloul luat în totalitatea sa. Fereastra și ușa au în același timp o funcție precisă în punerea în scenă operată de Aertsen: ele sunt, ambele, o sursă de lumină. Rolul ferestrei – mic dreptunghi nonfigurativ, pură sursă de lumină – pare astfel epuizat. Nu este cazul ușii prin care se întrevede o scenă ce se desfășoară în camera vecină. Definită, izolată și încadrată de o deschidere cvadrangulară, ea pare un tablou, fără a fi cu adevărat. Ea constituie, cel mult, un „tablou vivant“.

O structură paradoxală pare a susţine astfel opera lui Aertsen: ea prezintă privitorului o „natură moartă" în care este inserat un „tablou vivant". Văzut cu ochii epocii, paradoxul îşi sporeşte intensitatea: noţiunea de „natură moartă" ca gen pictural nu exista încă[5]. Cu alte cuvinte, „natura moartă" (sau ceea ce numim astfel astăzi) „nu constituia pictură", în vreme ce scena cu figuri (şi scena religioasă în special) era materia consacrată a imaginii picturale. Dacă este aşa, atunci de ce să se reprezinte o grămadă de obiecte delimitate de cadrul unui tablou, făcându-le „pictură"? De ce să se plaseze o scenă cu figuri îndărătul unei ambrazuri, transformând ceea ce, de secole, era „pictură" prin excelenţă în „realitate încadrată"?

Se va remarca mai întâi că încă din primul plan, pictorul mizează pe jocul ficţiune/realitate. Tabloul măsoară 60x101,5 cm şi prezintă deci obiectele în mărime naturală. Amplasarea lor urmează regulile codificate ale iluzionismului: marginile inferioare ale mesei care ocupă toată partea stângă a tabloului sunt paralele cu suprafaţa acestuia. Masa *dublează,* aşadar, limita imaginii. Pictată în perspectivă, ea joacă rolul unei „trambuline" între lumea noastră şi cea a reprezentării.

Mărimea naturală este una dintre condiţiile a ceea ce numim *trompe-l'oeil.* Prin aceasta, se ajunge la invadarea spaţiului privitorului de către imagine, fapt subliniat de frapanta deschidere a dulapului, la dreapta. Această uşă deschisă, cu cheile sale în broască şi cu punga care atârnă pe ea, este o agresiune manifestă. Ea pare să străpungă suprafaţa tabloului, în măsura în care este situată în faţa acesteia din urmă. Acest prim plan reliefându-se astfel ar fi putut fi comentat, utilizând limbajul epocii, ca un „*hors-d'oeuvre* ce se proiectează în întregime în afara tabloului"[6]. Iar tabloul, în totalitatea sa, ar fi putut fi el însuşi recunoscut ca o operă concepută pornind de la „dislocări, intrânduri, depărtări, apropieri, simulări, înşelăciuni"[7].

Dacă e să dăm crezare mărturiilor scrise, picturi de acest gen puteau fi agăţate chiar în bucătării[8]. Astfel se instaura o comunicare între reprezentare şi spaţiul de expunere. Aceste (pseudo-) naturi moarte funcţionau deopotrivă ca nişte oglinzi şi ca nişte prelungiri ale spaţiului care le primeşte. Există însă cel puţin un element care secţionează compoziţia ce iese în afară din primul plan. Pentru ca iluzia creată de un *trompe-l'oeil* să fie perfectă, mărimea naturală şi ieşirea în afară a imaginii în spaţiul privitorului nu sunt suficiente; se impune, de asemenea, şi respectarea ultimei reguli: prezentarea obiectelor în integralitatea lor. Este exact ceea ce Aertsen nu face. El îşi permite să intervină tocmai în zonele cele mai



1. Pieter Aertsen, *Cristos la Marta și Maria*, 1552, ulei pe lemn, 60 x 101,5 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum.

agresiv iluzioniste: ușa dulapului, coșul cu veselă, teancul de cearșafuri. Întrerupând cu ajutorul cadrului tabloului aceste obiecte de emergență maximală, el arată că acest *hors-d'oeuvre* rămâne, oricum și mereu, „pictură".

Care este raportul între această imagine, concepută pe pragul de netrecut ce separă ficțiunea de realitate, și cea care se află în planul doi, la stânga? În fapt, este vorba, de asemenea, de un raport ambivalent. Pe o latură, scena este prezentată ca separată, încadrată, „picturalizată"; pe cealaltă, se sugerează o continuitate de nivel cu primul plan. Ambrazura – utilizată aici în chip de cadru al imaginii – închide scena doar pe două laturi, în partea de sus și la dreapta. Extremitatea sa stângă se confundă cu limita primei imagini, în timp ce extremitatea inferioară nu este decât parțial vizualizată din cauza marginii mesei: lipsesc doar câțiva centimetri spre a o decupa complet.

Pictorul ar fi putut cu ușurință să delimiteze net imaginea în partea inferioară, dar nu o face. Lăsând o îngustă porțiune liberă, el sugerează fără echivoc continuitatea dintre cele două niveluri spațiale. Această sugestie este cu atât mai puternică cu cât este semnalată de codul perspectivei: liniile carelajului pardoselii din arierplan se întâlnesc cu limita suprafeței picturale. Personajele sunt așezate pe un fel de tablă de șah, ocupând poziții impuse de rețeaua ortogonalelor. Dalajul este, pentru planul doi al reprezentării, ceea ce este masa pentru cel dintâi, cu singura diferență că, față de privitor, aceste două elemente joacă un rol antitetic: dinami-

ca proprie dalajului este *absorbantă*, în vreme ce aceea a mesei este invadatoare.

Între aceste două niveluri ale imaginii, care sunt şi două metode de reprezentare, jocul este complicat. Trei dintre obiectele naturii moarte intervin asupra ambrazurii: o garoafă înfiptă în ceea ce s-a identificat ca fiind o bucată de unt sau o prăjitură, o oală, un jigou (probabil de miel). Aceste trei obiecte fixează temeinic un nivel al imaginii de celălalt. Dar ce se întâmplă cu imaginea din arierplan? Pictorul ne dă răspunsul recurgând la textul scris: pe a treia dală, la extremitatea stângă a tabloului, se găseşte o inscripţie: *Luca X*. Este vorba, aşadar, de un pasaj din Evanghelie redat în imagine. Faptul că această inserţie scrisă se află în acest loc pune însă câteva probleme. Prima este de ordinul evidenţei: inserată în această zonă extremă, sigla vorbeşte limpede. Începând *de aici* trebuie să se „citească" imaginea, începând deci de la acest îngust culoar situat acolo unde (în tradiţia culturii occidentale) începe orice „lectură": la stânga.

Text devenit imagine, tabloul va trebui să fie *citit* progresiv către dreapta. Faptul că inscripţia se găseşte pe carelaj – însă într-o zonă comună celor două niveluri ale imaginii – pune o altă problemă: oare numai planul doi să fie „Luca X-devenit-imagine", sau inscripţia se referă la tablou în totalitatea sa, inclusiv natura moartă? O a doua inscripţie vine să complice dilema: pe friza şemineului vizibilă în planul doi, se poate desluşi un citat extras din Evanghelia după Luca: *Maria heeft uitvercoren dat beste deel* („Maria partea cea bună şi-a ales").

Ca şi cum simpla indicaţie *Luca X* nu ar fi fost de ajuns, această inscripţie reia un fragment din textul evanghelic plasându-l deasupra scenei narative. Aceasta din urmă apare astfel ca o ultimă dezvoltare a indicaţiei textuale. Va trebui atunci să recitim textul din *Luca X* pentru a realiza ce este imaginea:

> „Şi pe când mergeau ei, El [Iisus] a intrat într-un sat, iar o femeie, cu numele Marta, l-a primit în casa ei. Şi ea avea o soră ce se numea Maria, care, aşezându-se la picioarele Domnului, asculta cuvântul Lui.
> Iar Marta se silea cu multă slujire şi, apropiindu-se, a zis: Doamne, au nu socoteşti că sora mea m-a lăsat singură să slujesc? Spune-i deci să-mi ajute.
> Şi răspunzând, Domnul i-a zis: Marto, Marto, te îngrijeşti şi pentru multe te sileşti.
> Dar un lucru trebuie: căci Maria partea cea bună şi-a ales, care nu se va lua de la ea"*.

* Citat reprodus după *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Bucureşti, Institutul Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 1968 (N. tr.).

Recitind – sau reamintindu-și – textul biblic, privitorul percepe scena narativă ca pe o transpunere în imagine a acestui text. Aici este reprezentat tocmai punctul culminant al dialogului dintre Marta și Christos. Limbajul gesturilor vine să completeze cuvintele: cu mătura în mână, Marta îl interpelează pe Domnul; acesta ridică mâna stângă în semn de negare și pune mâna dreaptă pe capul Mariei. Aceasta din urmă rămâne ghemuită la picioarele Domnului și pare a fi uitat de existența obiectelor casnice, cărora ea le întoarce spatele. Trei apostoli asistă la scenă, deși Evanghelia după Luca nu îi menționează[9].

Trebuie să reiterăm aici întrebările puse mai înainte. *Luca X* este oare un fel de titlu ce se referă doar la scena din fundal? Inscripția de pe șemineu este un gen de exergă sub care se situează vizualizarea scenei evanghelice? În privința acestei ultime întrebări, s-ar părea că răspunsul este afirmativ. Dar îndată ce luăm în considerare problema structurală a raportului dintre scriitură și imagine, realizăm, de asemenea, maniera specifică în care acest raport acționează în tabloul lui Aertsen.

Citatul biblic este plasat pe friza șemineului, într-o zonă deosebit de semnificativă a compoziției. Această friză, laolaltă cu cariatidele servind drept montanți ai șemineului, funcționează ca un al doilea cadru al narațiunii. Șemineul repetă ambrazura încăperii și separă scena centrală cu personajele sale „canonice" (Iisus, Maria, Marta) de grupul apostolilor. Aceștia se regăsesc, așadar, într-o situație marginală. Ei sunt mai degrabă niște figuranți, niște martori la scenă, decât niște adevărați protagoniști. Privirile, atitudinile, gesturile lor par să indice că ei sunt *comentatorii* acelei *historia* despre care vorbea deja L. B. Alberti, cu un secol mai devreme[10].

Partea superioară a șemineului este concepută integral ca un cadru/racord cu mai multe trepte. Ea este dublată și decupată de friza cu triglife și metope a ambrazurii. Această ultimă friză aparține primului nivel al reprezentării, spațiului naturii moarte. Ritmul său repetă într-o manieră a-semantică cadența citatului biblic. Dar Aertsen a indicat în mod vădit că lectura citatului trebuie continuată pe un alt plan: suprapunând jigoul de miel peste colțul ambrazurii, el arată că acolo unde se încheie textul biblic începe un altul – un text de astă dată format nu din litere și cuvinte, ci din obiecte. O continuare a acestei lecturi ar echivala cu o ruptură de nivel. *Trompe-l'oeil*-ul, *hors-d'oeuvre*-ul, va putea fi considerat ca o „scriitură cu obiecte". O a doua lectură se va putea dezvolta, așadar, în afara cadrului textului evanghelic;

ea va fi eventuala sa continuare sau, pentru a fi mai precişi, *comentariul său*.

Faţă de imaginea din fundal, cea din primul plan are un caracter de *hors-texte*, de *hors-d'oeuvre*, de *parergon*. Conexiunea între „text" (vizualizarea Evangheliei) şi *hors-texte* este semnalată prin figurile apostolilor care sunt *în* text fără a fi acolo efectiv. Asupra acestui *hors-texte* este necesar să ne mai concentrăm atenţia un moment.

La nivel stilistic, el se opune în mod radical scenei din fundal. Dacă aceasta urmează coordonatele imagisticii religioase tradiţionale (scenă sacră situată în perspectivă), *hors-texte*-ul, în schimb, iese din normă în chip frapant. El constituie un exemplu al manierei picturale nordice (flamande) care se opune manierei italienizante a arierplanului[11]. Cele două niveluri ale imaginii reprezintă, de asemenea, două momente ale istoriei artei.

În tablou sesizăm deopotrivă o a doua antiteză, aceea care opune „sacrul" „profanului". Oare ce contrast poate fi mai izbitor decât cel dintre o lume alcătuită din obiecte, în mijlocul căreia zace o mare bucată de carne, şi lumea în care domneşte Cuvântul lui Christos?

Caracterul de *hors-texte* al primului plan este accentuat de aspectul său „pro-fan", ceea ce nu este, în fond, decât o modalitate diferită de a exprima acelaşi lucru. Vorbind la modul general, nu există *pro-fanum* decât prin opoziţie cu *fanum*. Primul plan al imaginii este, aşadar, planul său „pro-fan", ca plan ce precedă sacrul, se distinge de el şi i se opune[12]. Există deci trei căi convergente ce cristalizează aceeaşi antiteză între nivelurile imaginii. Arierplanul este *un text* (tradus în imagine): el are un caracter *sacru* şi utilizează datele tradiţionale ale *picturii*. Primul plan este însă o anti-imagine: el prezintă un *hors-texte* cu caracter *profan*, utilizând mijloacele unei „alte arte".

Dacă Aertsen ar fi reprezentat doar scena din fundal, fără alte complicaţii, el ar fi scăpat desigur de criticile Academiei, dar s-ar fi pierdut probabil în anonimatul generaţiei sale. Supunându-şi „camera" unui „travelling înapoi", înglobând în câmpul său vizual ceea ce de obicei rămâne în afara cadrului („pro-fanul, *hors-texte*-ul, „non-imaginea") şi transformând acest *hors-texte* în tablou, Aertsen marchează un moment esenţial în istoria artei.

Originalitatea lui Aertsen nu rezidă în a fi străpuns ultimul plan al reprezentării plasând acolo o imagine. Dimpotrivă: noutatea constă aici în a fi înglobat în câmpul vizual al operei o porţiune din spaţiul privitorului, adică ceea ce era (conform normei) *dincoace* de imagine.

Dedublarea imaginii implică privitorul într-o manieră prea evidentă, pentru a putea lăsa interpretarea sa în impasul în care se află. Dacă este adevărat că acest gen de tablouri erau agățate în bucătării, așa cum o dovedesc tratatele de artă, rezultă că acea continuitate spațială dintre lumea reală și primul plan conținea o semnificație precisă. Prin caracterul său iluzionist, reprezentarea trebuia să redea imaginea și cuvântul Domnului, prezente virtual în spațiul pentru care imaginea fusese creată. Care putea fi sensul acestei prezențe?

Zona intermediară dintre spațiul de expunere și imaginea din fundal ține deopotrivă de datele „realului" și de cele ale „imaginarului", propunându-se ca un fel de „inter-lume": pe de o parte, prelungirea spațiului care primește tabloul și pe de altă parte, emanarea și exacerbarea a ceea ce se găsește deja în imaginea din fundal (natura moartă din spatele Mariei). Oricare ar fi sensul lecturii (dinspre spațiul real către imaginea din fundal sau dinspre imaginea din fundal către spațiul real), această mare natură moartă pune în scenă același mesaj: „hrana terestră". Maria a ales – ca hrană spirituală, eternă – cuvântul Domnului. Inscripția de pe șemineu ne arată că aceasta din urmă este „partea cea bună". Marele jigou de miel care se suprapune peste această inscripție și care, într-un fel, o continuă la un alt nivel, este o continuare a discursului scris: „Maria partea cea bună și-a ales, *dar*..."

Citit în sens invers, și anume ca o prelungire a spațiului de expunere, primul plan trebuie să călăuzească privirea dinspre spațiul real, și chiar vulgar, consacrat în fiecare casă alimentelor, către prezența „imaginară", virtuală a cuvântului lui Christos. Din acest motiv primul plan al tabloului nu este doar reprezentarea hranei, ci și alegorizarea sa. Această alegorizare nu survine decât dacă se raportează primul plan la cel secund. Atunci se observă că acel contrast dintre cele două niveluri ale imaginii se situează între Cuvânt și Trup. Imaginea nu etalează însă doar contrastul, ci și continuitatea. Ea operează, ca să zicem așa, o „transsubstanțiere" la care privitorul trebuie să ia parte. Tabloul lui Aertsen se prezintă deci ca o punere în scenă a unui conflict cu trei termeni, dar cu o singură soluție. Cei trei termeni ai conflictului sunt spațiul, unde hrana este prezentă *realiter* (bucătăria), natura moartă din primul plan și imaginea evanghelică din al doilea. Termenul intermediar (primul plan al imaginii) joacă un rol de tranziție. El ține deopotrivă de realitatea oricărei hrane și de realitatea imaginii. De aceea simbolismul euharistic este aici deghizat.

Trimiterea aluzivă la Christos este deja prezentă în jigoul de miel. Garoafa utilizată de pictor ca trăsătură de unire

între cele două niveluri ale imaginii este un al doilea element. Considerată etimologic, garoafa aparține unui simbolism precis. Denumirea sa latină este *carnatio*. Ea este simbolul *întrupării* lui Iisus Christos[13] („cuvântul întrupat"/ *verbum caro factum*). Nu se poate însă contempla garoafa neglijând sintagma figurativă din care face parte. Aceasta cuprinde și bucata de aluat în care este înfiptă garoafa. Este vorba aici (în colțul stâng, și deci inițial al lecturii textuale a operei) de un detaliu în multe privințe paradoxal, atâta vreme cât este considerat ca o pură reprezentare realistă (ce rost are o garoafă înfiptă în aluat pe o masă de bucătărie?). Detaliul devine însă pe deplin inteligibil în ordinea lecturii simbolice.

Tentativele de a identifica această bucată de aluat cu niște unt sau cu o prăjitură nu conferă nici un sens sintagmei. Ea nu capătă unul decât atunci când observăm că este vorba în fapt de o bucată de plămadă. Plămada nu este încă pâine. Ea se află doar în stare de „transsubstanțiere":

> „Aluatul reprezenta pentru noi în Pâinea Ofrandei transsubstanțierea, care se înfăptuiește în Euharistia noastră, așa cum s-a spus deja adesea & va trebui încă să se spună. Drojdia preschimbă aluatul în mod natural, îl încălzește, îl umflă, & îi dă suflet & viață într-un fel, & în măsura în care poate. Cuvântul Domnului, ferment supranatural, preschimbă de asemenea pâinea: & pentru că el este mai puternic decât natura, el merge încă și mai departe, căci el preschimbă, nu calitățile, precum drojdia din aluat, ci substanța: el lasă calitățile vizibile, & preschimbă lăuntrul: el însuflețește într-adevăr această pâine, & face din ea o pâine vie, preschimbând substanța acesteia în substanța trupului Mielului Domnului, IISUS CHRISTOS..."[14]
> „Trupul Mântuitorului este într-adevăr prezent în Euharistie: dar nu trupește așa cum carnea obișnuită este prezentă pe masă: el se află în ea prin transsubstanțiere, pe cale supranaturală: prin atotputernicul cuvânt al Mântuitorului: el sălășluiește în ea invizibil, impalpabil, nemuritor, & nepieritor, & în mod atât de spiritual & atât de divin, încât numai ochii credinței îl pot zări..."[15]
> „Astfel va fi el dat într-adevăr, dar în chip divin, & nu carnal, trupul & înțelegerea omenească nu vor zări nimic, decât o sumă de aspecte exterioare, precum culoarea, înfățișarea, & mirosul: dar ochii credinței vor pătrunde taina ascunsă."[16]

Garoafa în bucata de aluat ar putea fi deci considerată ca *incipit*-ul unui „text" simbolic, alcătuit de obiectele naturii moarte. Acest *incipit* are în vedere misterul întrupării, raportul dintre „cuvânt" și „trup". „Textul" vorbește un limbaj astăzi pierdut, și a cărui descifrare ar fi desigur de un mare interes.

Este evident că suntem aici martorii unei noi maniere de a lucra cu imaginea sau asupra ei. Pentru pictor este vorba de o conștientizare a rolului, a puterii, a limbajului imaginii și a influenței sale. Acest tablou nu este izolat în istoria artei: el are antecedentele sale (a se vedea capitolul următor) și va avea repercusiunile sale. Pictura obiectelor ca *parergon* al picturii istorice, natura moartă ca „anti-imagine", caracterul de *hors-texte* și de „pro-fan" al reprezentării în *trompe-l'oeil* nu sunt aici decât elementele cele mai importante cristalizate de metoda lui Aertsen. Tablourile sale tematizează într-o manieră specifică, prin problematizarea hranei, însăși funcția imaginii. Contrastul fundamental ce structurează opera lui Aertsen este contrastul dintre trup și cuvânt. Dar trebuie să subliniem că acest contrast este produs de *imaginea* însăși. Căci, în fond, imaginea (tăiată și divizată; dedublată, intersectată, într-un cuvânt *intertextualizată*[17]) este cea care urmează mișcarea transsubstanțierii, devenind ea însăși, într-un fel, „hrană spirituală".

2. *Bodegónes* de Velázquez și pragul intertextual

Pentru a sesiza maniera în care dedublarea imaginii folosită de Aertsen a fost primită în contextul european, nu există un exemplu mai bun decât opera de tinerețe a lui Velázquez. Acele *bodegónes* dedublate pe care el le-a pictat în perioada sevillană se situează în anii 1618 – 1619, deci la aproape trei sferturi de secol după antecedentele lor din Anvers. Două dintre ele reiau în mod vizibil ideea fundamentală a lui Aertsen, aducându-i însă variații semnificative[18].

Tabloul care se află astăzi la Londra (il. 2) prezintă niște personaje într-un interior de bucătărie. Acestea sunt plasate în partea stângă a pânzei, în vreme ce la dreapta se găsește o masă, pe care este așezată o „natură moartă" simplă, austeră: patru pești pe o farfurie, două ouă, niște usturoi, un ardei iute, un urcior. Unul dintre personaje – o tânără – tocmai zdrobește ceva într-o piuliță, în timp ce celălalt – o bătrână – pare să o admonesteze. În planul doi, la dreapta, se întrezărește scena devenită, începând cu Aertsen, tradițională: Christos acasă la Marta și Maria.

În tabloul lui Velázquez, nu apare nici inscripția, nici data, nici citatul din textul biblic. Pentru a pătrunde sensul acestei imagini, privitorul trebuie să se bizuie, așadar, în mod exclusiv pe date vizuale. Aici este punctul în care pictorul îi vine în ajutor. Velázquez organizează imaginea în manieră retorică, ca un discurs figurativ. Gestul primului personaj din stânga are funcția unei *exhortatio*: el ne intro-

duce în imagine. Mişcarea degetului său arătător descrie o diagonală invizibilă care domină structura tabloului şi orientează privirea spectatorului. Al doilea personaj întăreşte dialogul dintre privitor şi imagine: tânăra ne priveşte.

Dacă, la Aertsen, continuitatea dintre spaţiul figurativ şi spaţiul real era încredinţată cu precădere *trompe-l'oeil*-ului, în schimb la Velázquez, gestul şi privirea sunt cele care instaurează dialogul[19]. Pentru a spori senzaţia de contact între cele două lumi, pictorul îşi reprezintă personajele într-un „prim-plan dramatic"[20]. Sunt nişte „semi-figuri" în mărime naturală. Este vorba aici de un tip de punere în pagină ce tinde să sublinieze caracterul de „aspect de viaţă" al reprezentării. Acest tip, care se lega de o tradiţie deja îndelungată, a fost reactualizat către 1600 şi ridicat de Caravaggio la rangul de program, fără a fi acceptat vreodată de Academie[21].

Pictura aşa-numitelor *mezze-figure* mai era încă considerată de către teoreticienii artei din vremea lui Velázquez drept un gen inferior şi vulgar. Ea se opune picturii narative, care trebuia să prezinte personajele într-o compoziţie organizată după regulile „dispunerii" clasice. Un comentator târziu al operei lui Velázquez caracteriza astfel tablourile din prima perioadă a pictorului:

> „Ele reprezintă de obicei nişte semi-figuri în bambociadă, într-o manieră destul de colorată şi lucrată în stilul lui Caravaggio. Ele au fost duse de străini în alte ţări."[22]

Această observaţie pare a sugera o lipsă de succes pe lângă publicul spaniol[23] a acestor opere al căror caracter „străin" este subliniat de comentator (o combinaţie între Caravaggio şi Bamboccianti). Caracterul „în afara legii" al încadrării la succesorii lui Caravaggio şi îndeosebi la Pieter van Laer, zis „il Bamboccio", a fost deja remarcat de teoreticienii artei italieni. Se cuvine să ne oprim un moment asupra criticii lor, spre a înţelege mai bine sensul „bambociadei" lui Velázquez. Passeri ne-a lăsat într-una din biografiile sale de pictori o descriere evocatoare a manierei lui Bamboccio:

> „...El era aparte în reprezentarea realităţii în sine, astfel încât tablourile sale păreau o fereastră deschisă, prin care se vedeau faptele fără nici o distanţă sau schimbare."[24]

La prima vedere, acest pasaj poate suscita dileme. Oare Alberti nu caracterizase deja pictura ca pe o „fereastră deschisă"[25]? Ce diferenţă există, aşadar, între un Bamboccio şi reprezentarea clasică? Sensul textului devine însă evident dacă-l citim mai atent. La Alberti, fereastra deschisă era o



2. Velázquez, *Cristos la Marta și Maria*, către 1619-1620, ulei pe pânză, 60 x 103,5 cm, Londra, National Gallery.

metaforă a metodei perspectivei. Suprafața imaginii pictate funcționa precum planul unei ferestre, îndărătul căreia se desfășura, în adâncime, reprezentarea unui spațiu tridimensional, omogen și coerent. Pentru Passeri, Van Laer aduce ferestrei albertiene o modificare fundamentală: faptele sunt reprezentate „fără nici o abatere sau modificare" (*senza alcun divario ed alterazione*). „Fereastra lui Bamboccio" încadrează deci în mod accidental, fortuit, un eveniment real; ea poate „decupa" un fragment de realitate. Tocmai acest decupaj întemeiază, la Bamboccio, noua pictură.

Passeri nu ezită să-l considere pe Van Laer un „distrugător al picturii"[26]. Faptul nu este cu totul nou: Poussin spusese același lucru despre Caravaggio[27]. O dată precizată tradiția din care provin personajele lui Velazquez, sensul lor devine mai limpede. Tabloul cuprinde în cadrul său două metode de reprezentare: „fereastra lui Bamboccio" și „fereastra lui Alberti".

Așa cum am putut vedea, opoziția stilistică dintre primul plan și planul secund fusese deja abordată de Aertsen. Ea mai funcționează încă la Velázquez, însă datele sale sunt diferite. La Aertsen (il. 1), obiectele naturii moarte se suprapuneau peste ambrazura unei încăperi, care era și cadrul celei de-a doua imagini; la Velázquez (il. 2), cadrul imaginii „încastrate" se detașează cu claritate pe peretele din arierplan. Tăietura este atât de evidentă încât am fi îndreptățiți să ne întrebăm dacă nu e și aici tot o deschidere reală în perete, sau dacă avem de-a face cumva cu o pictură. La această întrebare s-au dat diverse răspunsuri[28]. Consider însă că

esențialul pentru înțelegerea operei nu îl constituie răspunsul, ci întrebarea în sine.

Aceasta din urmă se cuvine, într-un fel, să rămână în suspensie. Imaginea din planul doi poate fi privită fie ca o fereastră, fie ca un tablou. Prin însuși caracterul său nedefinit ea își dezvăluie structura și rolul figurativ în ansamblul tabloului. Figurile sunt reprezentate în miniatură și așezarea lor în spațiu este coerentă. Ceea ce se vede prin fereastră (sau în interiorul cadrului din tablou) este o *historia*, extrasă din Evanghelie. Chiar în ipoteza în care ar fi vorba de o fereastră[29] lăsând să se vadă o scenă ce se desfășoară în camera vecină, această scenă este reprezentată astfel ca ea să „facă pictură".

Gesturile personajelor sunt și ele codificate după tradiția iconografică a picturii occidentale. Maria, de pildă, este așezată, ca la Aertsen, la picioarele Domnului. Poziția sa meditativă reia motivul, codificat de o lungă tradiție, semnificând inactivitatea meditativă sau melancolia[30].

Oare cum se realizează raportul dintre primul și cel de-al doilea plan la Velázquez? A presupune – așa cum s-a făcut – că personajele din primul plan sunt de asemenea Marta și Maria[31] nu provoacă decât contradicții, ducând interpretarea la un impas. Există, desigur, corespondențe, ce trebuie apreciate la justa lor valoare. Mișcării mâinii bătrânei îi corespunde (în planul doi) cea a Martei: acoperămintele lor de cap se aseamănă de asemenea. Dar dacă arătătorul bătrânei deschide narațiunea, gestul Martei nu-i marchează deloc încheierea. Această încheiere este semnalată de mâna stângă a lui Christos, a cărei valoare retorică este aceeași ca la Aertsen („Maria partea cea bună și-a ales"). Această corespondență a gesturilor face parte dintr-o țesătură a dialogului ce reunește cele două niveluri ale imaginii, la care contribuie, de asemenea, obiecte neînsuflețite, precum masa din natura moartă, care-și găsește perechea în masa cu cană din planul doi.

Teoria artei din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și din prima jumătate a celui de-al XVII-lea pare a fi ignorat (exceptând câteva critici răuvoitoare) problemele de exprimare puse de dedublarea imaginilor. Este totuși deosebit de semnificativ faptul că dedublarea picturală apare, în celelalte domenii ale reprezentării, ca paradigmatică. Scrierile despre teatru par a fi tras de pe urma ei, în primul rând, maximum de profit posibil. Este cazul lui Chapelain care abordează dedublarea picturală în valoarea sa exemplară. Scrisoarea sa din 29 noiembrie 1630 către Antoine Godeau constituie

documentul scris care, pentru secolul al XVII-lea, conține cele mai bogate indicații asupra problemei unității de timp:

„Și spre a mă servi de propria dumneavoastră comparație într-un sens opus, se întâmplă întocmai ca în tablourile reglementare, în care niciodată un bun desenator nu va folosi decât o acțiune principală, iar dacă mai așază și altele în nișe sau în planurile îndepărtate, el o va face pentru ca acestea să depindă neapărat de prima, căci ele se vor petrece cel puțin în aceeași zi, pentru simplul motiv că ochiul nu ar putea vedea bine decât un lucru dintr-o privire și de aceea acțiunea este limitată la un anumit spațiu; de unde ar rezulta că dacă nu s-ar adapta pictura la puterea de cuprindere a ochiului omenesc care trebuie să o judece, în loc ca ea să convingă și să emoționeze prin reprezentarea vie a lucrurilor, obligând ochiul surprins să se înșele singur spre folosul său, i s-ar da prilejul de a limpezi imaginația de falsitatea obiectelor reprezentate, și s-ar frustra arta de țelul său care este acela de a-l impresiona pe privitor prin aparența adevărului."[32]

Acest pasaj, până în prezent, a atras puțin atenția istoricilor de artă, în ciuda faptului că tratează despre imaginea dedublată într-o manieră deosebit de revelatoare. Terminologia sa se dovedește a fi dintre cele mai semnificative. Dacă tratează despre „tablouri reglementare", o face probabil pentru a le diferenția de „bizarerii". Este greu de știut dacă el se referea de asemenea, utilizând acest termen, la niște cazuri limită ale „tabloului reglementar", precum cele ale lui Aertsen sau Velázquez. Dar, atunci când se referă la acțiunile simultane situate „în nișe sau în planurile îndepărtate", reprezentarea dedublată este vizată în mod direct.

Consecința esențială a observațiilor lui Chapelain implică unitatea temporală dintre acțiunea principală și acțiunea secundară, unitate care, ne spune el, este dată în pictură de raportul spațial concret dintre „nișă" și spațiul general al reprezentării. „Ochiul surprins" al privitorului (și formula este desigur remarcabilă)[33] este cel care trebuie să stabilească acea „dependență neapărată" între cele două niveluri ale imaginii. În ciuda acestei unități realizate prin percepție, ceea ce frapează în tabloul lui Velázquez este izolarea celor două planuri ale tabloului. Personajele din primul plan nu privesc imaginea/fereastră. Nimic nu arată că ele ar fi conștiente de prezența sa. Doar „ochiul surprins" al privitorului vede, *în același timp*, scena biblică și pe cea din bucătărie. Dacă scena biblică este izolată de rama ferestrei/pictură într-o alteritate autosuficientă, nu este și cazul scenei din primul plan care, prin ochii tinerei femei, *ne*

privește. Spectatorul este totodată „privitor" și „privit". El trebuie să opereze relația intertextuală.

La întrebarea de a ști dacă Velázquez a cunoscut opera lui Pieter Aertsen, se poate răspunde în mod afirmativ, chiar dacă această cunoaștere a fost probabil indirectă. Un alt „tablou dedublat" al maestrului spaniol, *Mulatra* (către 1618) o demonstrează (il. 3). Primul plan reprezintă un interior de bucătărie, al doilea oferă priveliștea unei scene religioase: „Pelerinii din Emaus". Tema „Pelerinilor din Emaus" a fost adesea abordată de către Aertsen și discipolii săi, care au pus în evidență implicațiile sale euharistice. O gravură de Jacob Matham, care a putut servi drept intermediar în cazul de față (il. 4), ne permite să lămurim lucrurile. Ea poartă în legendă (și în latină) inscripția următoare: „Iisus este recunoscut după felul în care rupe pâinea". Între pâinea din Emaus și ostie se stabilește deci o legătură esențială.

3. Velázquez, *Mulatra*, către 1618, ulei pe pânză, 55 x 118 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Colecția Beit.

Episodul din Emaus face parte din ciclul aparițiilor lui Iisus după Înviere. În gravura lui Aertsen-Matham, acest caracter aparte al imaginii este subliniat prin artificiul perdelei, care „dezvăluie" imaginea ca pe o scenă de teatru[34]. La Velázquez, caracterul vizionar al reprezentării este redat prin *topos*-ul ferestrei. Nici o ambiguitate de astă dată, în privința caracterului deschiderii. Ceea ce tulbură însă este atitudinea mulatrei și aspectul „instabil" al obiectelor, însuflețite parcă, de un suflu nevăzut.

În mistica spaniolă există un text celebru pe care imaginea lui Velázquez pare a vrea să-l ilustreze. Este vorba de un pasaj din *Cartea întemeierilor* de Sfânta Tereza[35]:

> „Curaj, fiicele mele, nu vă pierdeți nădejdea; când spre a vă supune trebuie să aveți grijă de lucrurile exterioare, chiar în bucătărie, trebuie să înțelegeți că până și printre oale pășește Domnul, ajutându-vă în lucrurile interioare ca și în cele exterioare."[36]

4. Jacob Matham, *Femeie olandeză aducând pește într-o cameră* (după un tablou de Pieter Aertsen), începutul secolului al XVII-lea, gravură în aramă, 22,9 x 31,9 cm.

Dacă Velázquez cunoștea acest text, el știa desigur că rugăciunea (tema majoră a meditațiilor Sfintei Tereza) este capabilă să aducă *fenestraliter* transcendența în imanență. Textul Sfintei Tereza este evident consacrat „fiicelor Martei". Cele două tablouri ale lui Velázquez, unul prezentându-le în planul doi pe Marta și Maria, celălalt lăsând să se întrevadă, printr-o fereastră deschisă, „Cina din Emaus", pot fi considerate ca variații pe această temă. Dacă în primul tablou (il. 2), pictorul plasa în „nișă" (fereastră? tablou?) un episod din viața pământească a lui Christos, în al doilea (il. 3), el deschide „fereastra" către o „apariție".





În ambele cazuri, travaliul privitorului este presupus. El este cel care trebuie să opereze jocul combinatoriu – joc făcut din similitudini și diferențe. În ambele cazuri, acest joc combinatoriu vizează în mod deschis – poate pentru prima dată în istoria artei – nu numai sensul moral al reprezentării, ci și problema reprezentării în sine.

II. Geneza naturii moarte ca proces intertextual

1. Parergon

Problemele referitoare la apariţia genurilor artistice moderne (natura moartă, peisajul, scenele de interior...) sunt departe de a fi fost elucidate de istoria artei. Nu este vorba, în paginile care urmează, de o tentativă de a compli-ni această lacună, ci doar de un efort menit să dezvăluie rolul jucat de mecanismele intertextuale în apariţia naturii moarte ca gen independent.

Am avut deja ocazia să remarc cum – la un Aertsen, de pildă – „natura moartă" se definea prin „opoziţie". „Natura moartă" prezentată de tabloul din 1552 (il. 1) nu era independentă, ci *in statu nascendi*. Primul plan cu obiecte nu avea sens decât în raport cu imaginea biblică din arierplan. Dar experienţa lui Aertsen nu este, o dată mai mult, solitară. Ea apare ca o verigă capitală în lungul lanţ al tradiţiei picturale.

Denumirea de „natură moartă" – denumire târzie[1] – este un oximoron. Cum poate oare natura, a cărei principală calitate este viaţa, să fie moartă ? Există aici un paradox [2] ce nu poate fi depăşit, chiar dacă se recurge la denumirile originale pe care „natura moartă" le primise în secolul al XVII-lea: *stilleven*, *vie coye* etc. Este vorba mereu de un substantiv adjectivat, iar adjectivarea (*stil*, *coy* etc...) contrazice tocmai ceea ce în substantiv (*leven*, „viaţă") era intrinsec: mişcarea, în cazul de faţă viaţa.

O altă metodă, utilizată înainte şi după apariţia termenului *stilleven*, consta în a desemna reprezentarea cu numele obiectului reprezentat, de unde acele *fruytagie*, *banketie* sau *ontbijten* flamande şi olandeze, acele *bodegones* şi *floreros* spaniole, pictura *de fleurs, de gibier ou d'objet* franceză, sau *pittura di cose piccole* italiană.

Această din urmă noţiune, utilizată de Vasari [3], şi care are meritul de a fi o încercare de generalizare, este o punte ce duce către Antichitate, expresia *cose piccole* nefiind pare-se decât o transpunere a primei denumiri pe care natura moartă a cunoscut-o, adică o traducere liberă a acelei *rhopographia* despre care vorbea Pliniu cel Bătrân:

„Aici se cuvine să-i adăugăm pe artiştii care au devenit celebri prin penel într-un gen mai puţin remarcat. Printre ei s-a numărat şi Piraikos. Nu ştiu dacă el a greşit în alegerea subiectelor sale; fapt este că, mărginindu-se la subiecte umile, el a dobândit totuşi, din chiar banalitatea lor, cea mai mare faimă. El a înfăţişat prăvălii de bărbieri şi de cizmari, măgari, provizii de bucătărie şi alte lucruri asemănătoare, ceea ce i-a adus porecla *riparograful*. Tablourile sale sunt nespus de plăcute şi s-au vândut mai scump decât opere foarte însemnate ale multor artişti."[4]

Acest pasaj merită o atenţie deosebită[5]. Se poate releva prezenţa unui joc de cuvinte la Pliniu, care transformă, la sfârşitul pasajului, noţiunea de *ropografie* (*minoris pictura*) în aceea de *riparografie* („pictură murdară", reprezentare de obiecte josnice, dezgustătoare). Înţepătura ironică nu face decât să concretizeze un conflict deja existent în denumirea de *ropografie*. Cum se poate explica oare celebritatea dobândită prin reprezentarea unor „obiecte mărunte"? Există desigur – şi Pliniu o subliniază – o contradicţie marcată între „banalitatea" subiectelor şi „cea mai mare faimă" pe care o aduce artistului. În ce constă „plăcerea nespusă" (*consumata voluptas*) procurată de aceste picturi? Răspunsul este dat, în mod implicit, de Pliniu însuşi: caracterul înşelător, iluzionist al reprezentării (şi nu obiectul său) este cel care constituie sursa plăcerii.

Pasajul din Pliniu atestă apariţia naturii moarte (şi a picturii de gen) ca întemeiată pe contrastul dintre caracterul neînsemnat, zadarnic, al subiectului şi valoarea iluzionistă a reprezentării. Acest nucleu conflictual va mai fi din nou prezent, câteva secole mai târziu, atunci când „natura moartă" îşi va face reapariţia în arta europeană.

Acest „nou" gen pictural se va constitui pornind de la trei date fundamentale, legate de motivaţii diferite, deşi convergente: reprezentarea iluzionistă (în cazul de faţă *trompe-l'oeil*-ul); ideea „deşertăciunii" lucrurilor; caracterul metapictural al reprezentării. În orice natură moartă, aceste date sunt prezente, dar repartizarea lor poate privilegia pe unul sau altul dintre cei trei termeni. Istoria artei nu a neglijat să abordeze – în mod separat – aceşti termeni diferiţi[6]. Rămâne să încercăm a decela raportul lor de coprezenţă în orice natură moartă.

Mozaicul lui Sosos din Pergamon – odinioară celebru – , cunoscut sub numele de *asarotos oïkos* (camera nemăturată) reprezenta în *trompe-l'oeil* resturile unui festin. Mozaicul trebuia în mod evident să-l înşele pe privitor, să-l facă să creadă că resturile (oase de peşte, sâmburi scuipaţi etc.) erau lăsate de comeseni. Acelaşi caracter iluzionist se regăsea în naturile moarte menţionate de Filostrate în *Imaginile* sale, sub numele

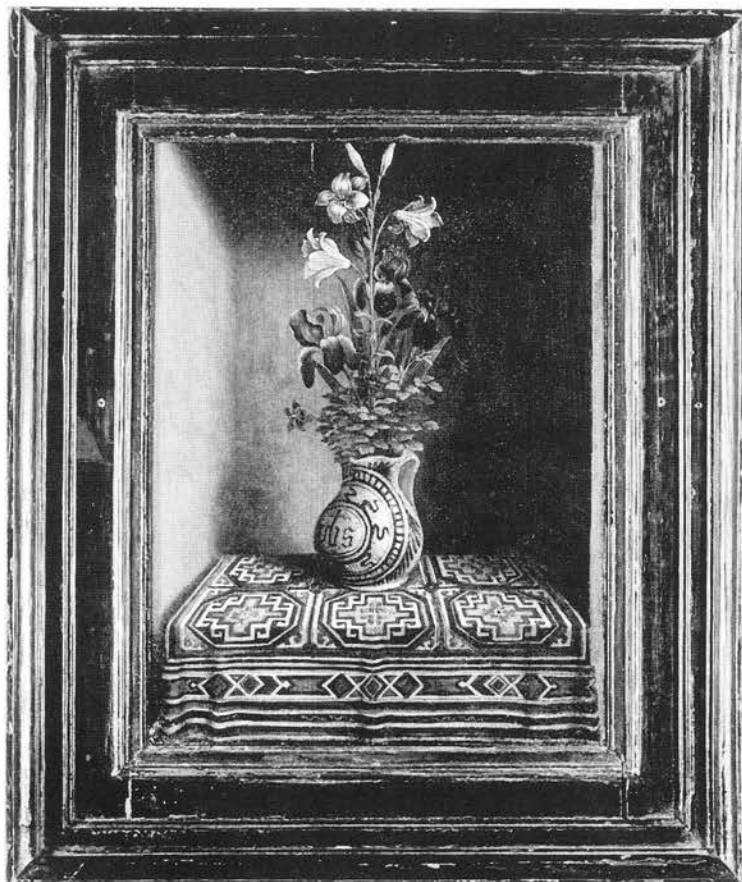


de *xenia*[7], cu deosebirea că acolo era vorba despre adevărate tablouri transportabile, reprezentând „daruri“ pictate. Imaginile primeau un cadru pictural fictiv (nișă, adâncitură a zidului etc.) care avea să cunoască o carieră strălucită.

5. Maestrul Mariei de Burgundia, *Închinarea Magilor*, către 1475-1480, miniatură din *Livre d'Heures* a lui Engelbert de Nassau, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219.

Amplasarea naturii moarte într-o nişă este un *topos* al genului. El reapare în epoca Renaşterii şi a Prerenaşterii, şi se explică în principal prin faptul că nişa oferă un spaţiu tridimensional limitat, în care se pot plasa obiectele, raportându-le mereu la suprafaţa reprezentării. În cazurile tablourilor de agăţat, imaginile funcţionează ca o deschidere practicată în zid. Nişa oferă unica posibilitate de a concilia reprezentarea care iese în afară cu o sugestie de adâncime. Raportându-se la zidul din fundalul nişei obiectele se definesc ca şi cum ar invada spaţiul real. Pentru o mai bună înţelegere a funcţionării iluzionismului nişei în incunabulele naturii moarte „moderne", câteva exemple din secolul al XV-lea flamand se vădesc instructive.

Este greu de crezut că artistul desemnat ca „Maestrul Mariei de Burgundia"[8] (il. 5,7) ar fi cunoscut în mod direct tradiţia antică a picturii de obiecte. Maniera în care el pare a o „reinventa" este cu atât mai remarcabilă. Aproape toate



6. Hans Memling, *Vază cu flori* (reversul unui portret), către 1480-1490, ulei pe lemn, 28,5 x 21,5 cm, Madrid, Colecţia Thyssen-Bornemisza.

problemele puse de opera sa reapar, reactualizate, aproape după un secol, într-un alt moment critic, reprezentat, între alții, de un Aertsen sau de un Beuckelaer.

Pagina din cartea de rugăciuni a lui Engelbert de Nassau înfățișând *Adorația Magilor* (către 1485, il. 5) prezintă deja structura dedublată ce va fi adoptată sub o altă formă, către 1550, la Anvers. Cadrul imaginii, căruia în mod tradițional i se rezervă motive decorative plate, devine aici tridimensional. El este ocupat de obiecte având eventual o semnificație simbolică (pana de păun, de pildă, este o trimitere la comanditar). Aceste obiecte sunt plasate în nișe ce înconjoară imaginea centrală. Cele două niveluri spațiale ale paginii contrazic structura tradițională a ilustrației anluminate și atestă ingerința unor experiențe ale picturii pe lemn într-un *medium* străin.

Maniera de reprezentare a nișelor și a obiectelor ce se află în ele este de un iluzionism evident: este suficient să remarcăm prezența umbrelor purtate spre a avea dovada acestui fapt. În raport cu aceast „cadru", imaginea centrală aparține unui spațiu de o calitate total diferită: orizontul pierdut al peisajului evocă o adâncime nelimitată. Noutatea Maestrului Mariei de Burgundia rezidă în transformarea așa-numitelor *marginalia* în imagine picturală și în îmbinarea a două niveluri spațiale în interiorul unei singure reprezentări. „Natura moartă" se opune astfel scenei biblice, precum *cadrul* față de *tablou*: cadrul ține de lumea noastră, cât despre imagine, ea este o deschidere către o altă realitate.

Cam în aceeași epocă, nișa cu natură moartă apare și în pictura pe lemn, nu ca *marginalia* spațializate, ci ca o reprezentare figurând pe reversul dipticurilor și tripticurilor. S-a discutat mult în jurul acestui fenomen, mai ales pentru a ști dacă aceste reversuri de tablouri trebuie considerate niște adevărate naturi moarte independente. S-a pierdut astfel din vedere esențialul problemei: așa cum acele *marginalia* ale Maestrului Mariei de Burgundia se opuneau imaginii încastrate, aceste reversuri de tablouri nu pot fi înțelese decât ținând seama de rolul lor opozițional în raport cu imaginea prezentă pe aversul tabloului[9]. Ele formează *reversul* imaginii, *reversul* picturii. Ele oferă o „altă reprezentare", o anti-imagine, o anti-pictură[10].

Dacă miniaturile Maestrului Mariei de Burgundia pot fi considerate niște exemple *sui generis* de „imagine în imagine", în schimb, reversurile tablourilor trebuie înțelese ca niște „imagini îndărătul imaginii". Câteva exemple pot fi



7. Maestrul Mariei de Burgundia, *Cristos răstignit pe cruce*, către 1475-1480, miniatură pe pergament, 22,5 x 16,3 cm, Viena, Nationalbibliothek, cod. 1857, fol. 43 v.

utile în această privință. Dacă așezăm, alături de pagina cărții de rugăciuni deja citată (il. 5) *Vasul cu flori* al lui Memling, aflat azi în colecția Thyssen din Madrid[11] (il. 6), putem avea impresia că ne aflăm în fața unui fragment devenit independent[12]. Independența acestei naturi moarte nu este totuși decât relativă. Ea nu este decât reversul unui portret care, la rândul său, era voleul unui diptic cuprinzând probabil tot o Madonă. Atunci când dipticul era închis, portretul și Madona deveneau invizibile, iar privitorului i se oferea doar imaginea acestei nișe conținând un vas cu flori. Florile au desigur un rol simbolic asupra căruia nu mă voi opri aici[13]. Ceea ce este mai important, pentru contextul discuției

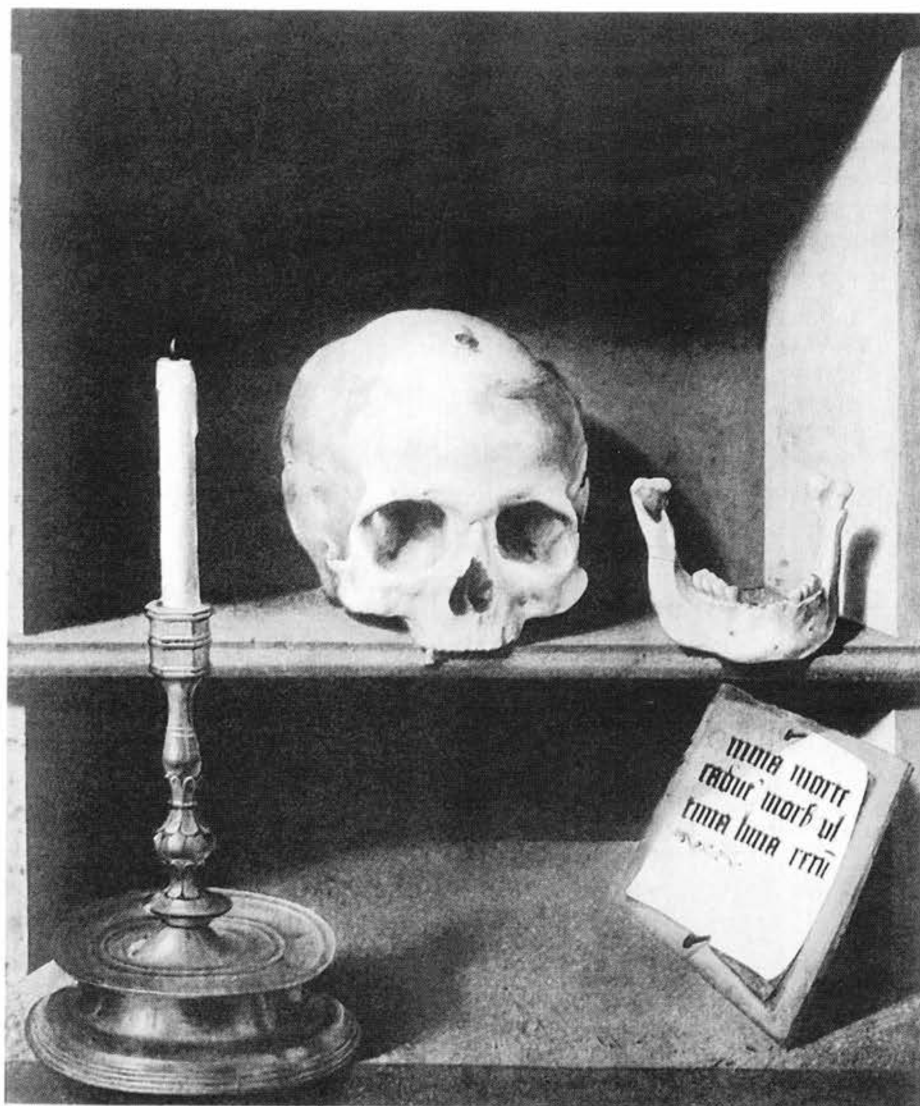
prezente, este faptul că nişa trebuia să apară ca o porţiune „reală“ a zidului. Şi această fluctuaţie între imagine şi realitate constituie tocmai caracteristica majoră a reversului tabloului.

Printre obiectele reprezentate de obicei pe versoul dipticurilor şi tripticurilor, există unul care va cunoaşte gloria şi va depăşi limitele secolului al XV-lea: craniul[14] (il. 8). Negativitatea absolută a obiectului (evidentă mai ales când este privit ca o proiecţie inversă a portretului) se conjugă cu iluzionismul ostentativ al reprezentării. Craniul este negativul portretului, aşa cum „dosul“ este negativul „feţei“. Faţa este spaţiul consacrat „imaginii“, reversul său este spaţiul consacrat „adevărului“. Niciodată „natura“ nu a fost mai „moartă“ decât în aceste incunabule ale genului, care atestă deja convergenţa celor trei teme majore: *trompe-l'oeil*-ul, metapicturalul, *vanitas*-ul.

Chiar dacă opoziţia faţă/dos nu este unica origine a naturii moarte, nu este mai puţin adevărat că primele naturi moarte independente vor apărea atunci când „reversul“ va fi cucerit „aversul“. Va fi momentul în care ceea ce fusese iniţial conceput ca *anti-imagine* va deveni *imagine* în sine.

Am văzut deja, vorbind despre Maestrul Mariei de Burgundia, că o problemă similară se punea referitor la apariţia acelor *marginalia* în *trompe-l'oeil*. Este vorba într-adevăr aici de o problemă paralelă, căci raportul dintre *marginalia* şi imagine este şi un raport de opoziţie între imagine şi *hors-image*. Acest caracter „paratextual“ al naturilor moarte integrate reiese în mod clar din cele mai celebre pagini ale cărţii de rugăciuni aparţinând aceluiaşi maestru, păstrată astăzi la Viena (il. 7). Dedublarea reprezentării într-un prim-plan constituit din obiecte şi un al doilea cuprinzând scena sacră se întemeiază pe dialectica *fanum/profanum* ce se va reflecta mai târziu în operele lui Pieter Aertsen[15]. Această dialectică este concretizată aici în opoziţia „viziune/realitate“.

Nu pot menţiona aici toate problemele ridicate de această opoziţie. Voi remarca doar că arcul ferestrei[16] prin care se zăreşte *historia* delimitează tot ceea ce se află în faţa sa ca *hors-cadre*. „Natura moartă“ nu este mai puţin *inclusă* în pagina anluminată: ea este şi imagine, dar dintr-o motivăţie şi cu o semnificaţie diferite. Primul plan ca „similirealitate“ este un motiv prezent deopotrivă şi în pictura pe panou[17]. Este suficient un exemplu printre atâtea altele spre a înţelege variaţiile pe care le poate adopta opoziţia (il. 9,10,11). Obiectele cărora tradiţia le conferise deja o valoare simbolică[18] (dar care se găseau de obicei presărate în spaţiul ima-



8. Barthel Bruyn, *Vanitas* (reversul unui portret), 1524, lemn, 61 x 51 cm, Otterlo, Muzeul Kröller-Müller.

ginii), constituie aici un „precipitat“ situat în primul plan. Obiectele nu se află însă – ca la Maestrul Mariei de Burgundia – în raport de imagine dedublată cu restul compoziţiei. Asistăm mai degrabă la o stratificare a reprezentării, care conţine, *in nuce*, o eşalonare a genurilor picturale: natură moartă/imagine religioasă/peisaj. Faptul că natura moartă ocupă planul cel mai apropiat de privitor în vreme ce peisajul este împins în fundal nu se datorează, desigur, întâmplării, ci legilor implacabile ale reprezentării picturale. Dintre toate planurile reprezentării, doar planul central era în mod



9. Joos van Cleve, *Fecioara cu Pruncul și un donator*, către 1513, tempera și ulei pe lemn, New York, Metropolitan Museum.

tradițional obiect de pictură. Primul și ultimul plan – natura moartă și peisajul – sunt încă, față de Madonă, niște *parerga*.

2. *Para-* ca *ergon*

Nașterea noilor genuri picturale va căpăta, din această perspectivă, caracterul unei *deturnări* sau, dacă vrem, al unei *cupuri*. Apărută ca *marginalia*, ca *revers*, *hors-d'oeuvre*, *imagine-cadru*, într-un cuvânt ca *parergon*, natura moartă va deveni, în secolul al XVII-lea, *ergon*.

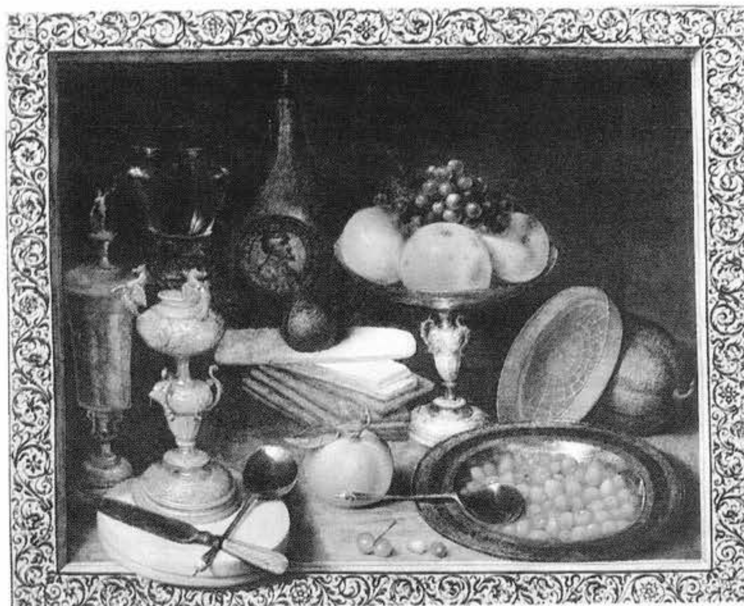
Este indispensabil să ne oprim aici asupra unei probleme de ordin terminologic. Noțiunea de *parergon* (*para* = contra; *ergon* = operă), pe care am utilizat-o deja în mai multe rânduri, este o noțiune istoricește întemeiată: ea desemna, în retorica antică, figurile de stil adăugate unui discurs[19], iar, la Pliniu[20], ornamentele adăugate unui tablou (*addenda*). Teoria artei din secolul al XVII-lea a adoptat-o. În cartea sa *Despre pictura celor Vechi* (1637), Franciscus Junius definește natura moartă ca *parergon*.

Para / ergon (*praeter / opus*) este ceea ce se adaugă la operă și, totodată, ceea ce i se opune[21]. Definiția lui Jacques Derrida merită să fie citată aici *in extenso*:

ncul
ulei pe
seum.



10. Quentin Massys, *Fecioara cu Pruncul*, lemn, 75 x 63 cm, Haga, Mauritshuis.



11. Georg Flegel, *Natură moartă*, secolul al XVII-lea, locul de păstrare necunoscut.

„Un *parergon* se opune, se alătură și se adaugă lui *ergon*, lucrului făcut, faptului, operei, dar nu se situează alături, ci coexistă și cooperează, dintr-o anume zonă exterioară, în interiorul operațiunii. Nici exclusiv afară, nici exclusiv înăuntru. Ca un accesoriu ce trebuie acceptat într-o poziție limitrofă."[22]

Prefixul *para* conține o multitudine de nuanțe greu traductibile. J. Hillis Miller, într-o lucrare recentă, a făcut o sinteză în această privință.

„*Para* este un prefix antitetic ce desemnează deopotrivă apropierea și distanța, asemănarea și deosebirea, interoritatea și exterioritatea [...], un lucru care se situează totodată dincoace și dincolo de o frontieră, de un prag sau de o margine, având un statut egal și totuși secundar, subsidiar, subordonat, ca un invitat față de gazda sa, ca un sclav față de stăpânul său. Un lucru în *para* nu este doar concomitent de ambele părți ale frontierei ce separă interiorul și exteriorul: el este și frontiera însăși, ecranul ce constituie o membrană permeabilă între înăuntru și afară. El operează confundarea lor, lăsând să intre exteriorul și să iasă interiorul, el le divizează și le unește."[23]

Raportul dintre *para* și *ergon*-ul său definește întreaga preistorie a naturii moarte.

Opera lui Pieter Aertsen și, mai târziu, cea a lui Velázquez marchează un stadiu extrem al tensiunii metapicturale. Aertsen operează o exacerbare a dedublării, în devenire la Maestrul Mariei de Burgundia. Natura moartă invadează aproape toată suprafața tabloului, iar scena religioasă pare a nu mai fi decât un accident. Imaginea „profană" nu mai este doar un simplu „în afara cadrului" al așanumitei *historia*. Lipsește puțin pentru ca firele ce leagă „sacrul" și „profanul" să fie definitiv tăiate: natura moartă ar putea invada tot tabloul, scena sacră ar putea dispare. Însă nu aceasta este intenția lui Aertsen. Dimpotrivă: interesul tablourilor sale rezidă tocmai în caracterul insolit al raportului dintre cele două niveluri ale imaginii. Velázquez conferă acestui raport ultima formație posibilă. El se oprește la pragul unei încastrări a scenei sacre în scena profană pe care o preconizează metoda „tabloului în tablou". El evită însă toată ambiguitatea acestei „încastrări".

Momentul în care *parergon*-ul invadează tot spațiul reprezentării nu poate fi determinat cu precizie[24]. Este vorba mai degrabă de un proces extrem de ramificat, decât de un moment istoricește izolabil. Nașterea naturii moarte ca proces intertextual este totuși observabilă în primele exemplare independente care ne-au parvenit. Această evidență se va pierde treptat în cursul secolului al XVII-lea, fără a



12. Ambrosius Bosschaert cel Bătrân, *Flori într-o vază*, începutul secolului al XVII-lea, ulei pe lemn, 64 x 46 cm, Haga, Mauritshuis.

dispărea niciodată complet. Ultima generație a marii picturi olandeze va recupera, către 1670, conștiința metaartistică, ce va deveni tema majoră a artei sale (vezi capitolul IX).

Trebuie însă să mai rămânem un moment în climatul originilor. Primul plan cu obiecte, așa cum este utilizat de un Joos van Cleve sau de un Quentin Massys (il. 9, 10), poate fi comparat cu o lungă serie de exemple de naturi moarte independente, datând de la începutul secolului al XVII-lea. Dacă se ia în considerare un exemplu luat la întâmplare – o natură moartă de Georg Flegel (il. 11) – se constată că vechiul prim-plan care iese în afară a devenit un tablou independent. În schimb, pictorul secolului al XVII-lea

mai păstrează încă jocul cu „frontiera estetică", care, în geneza naturii moarte, era esențial. Anumite elemente (cuțitul, talerul cu fructe la Van Cleve; tăietorul de pâine, cuțitul, lingura la Flegel) „străbat" într-adevăr într-o manieră iluzionistă suprafața tabloului spre a se proiecta înainte, către privitor. Dar ceea ce, la Van Cleve sau Massys, funcționează ca o barieră la limita dintre două lumi, dobândește la Flegel un statut autonom.

Această natură moartă este, așadar, *limita* devenită tablou.

Reversul de tablou cu nișă reapare – „deturnat" la rândul său – în primele buchete cu flori independente cunoscute: cele ale lui Ambrosius Bosschaert cel Bătrân (il. 12) și Roelandt Savery. Simbolismul „vanităților" este aici ușor decelabil și se conjugă cu iluzionismul reprezentării. Așa cum am remarcat anterior, conexiunea între iluzionism și *vanitas* nu este o întâmplare, ci o fatalitate: cu cât o imagine se raportează la spațiul real invadându-l, cu atât caracterul supra-temporal al imaginii artistice va fi repus în discuție[25]: ea va fi o imagine „decăzută", întrucât a părăsit lumea de dincolo, eternitatea imaginară, spre a invada spațiul real, lumea muritorilor.

Modalitatea expresivă aleasă de Bosschaert este încă și mai importantă. În afara vazelor cu flori în nișe, el a mai lăsat de asemenea și buchete așezate pe pervazuri de ferestre (il. 12). El pare a combina astfel cele două surse intertextuale deja menționate. Fereastra reia, pe de o parte, datele nișei ca spațiu frontieră, cu deschidere către privitor; pe de altă parte, ea trimite la incunabulele naturii moarte, precum cele ale unui Maestru al Mariei de Burgundia (il. 5,7) sau ale unui Joos van Cleve (il. 9). Cofruntând un tablou al acestuia din urmă cu o operă de Bosschaert (il. 12), se observă că pictorul din secolul al XVII-lea a operat un fel de condensare conceptuală având drept rezultat dispariția planului intermediar al imaginii (care constituia totuși elementul esențial mai înainte). În absența Madonei, natura moartă și peisajul se vădesc ca două *ex-hors-d'oeuvre* ce se contopesc de acum înainte într-o imagine unică. Tocul ferestrei reia datele esențiale ale „tabloului", ale oricărui tablou. Ea este, prin esență, *cadru*.

Aceast cadru/ambrazură definește natura moartă (buchetul) ca „fiind pe prag", iar peisajul ca „văzut prin...".

Transformarea dialectică a *dosului* în *față* nu este decelabilă numai în cazul nișelor cu flori. Ea va fi și tema majoră a lui *memento mori*, deja prezent în dipticurile și tripticurile



13. Jacob de Gheyn II, *Vanitas*, 1603, ulei pe lemn, 83,6 x 54 cm, New York, Metropolitan Museum.

secolului al XV-lea și care, prin „deturnare", va cunoaște succesul în secolul al XVII-lea. Tabloul lui Jacob de Gheyn II (1603), probabil primul *memento mori* independent care ne-a parvenit, (il. 13)[26], prezintă nișa cu craniu într-un context alegorizant. Nișa este flancată, în partea de sus, de două figuri sculptate în care pot fi recunoscuți Democrit și Heraclit, iar în cea de jos de două vaze: una cu flori, cealaltă cu tămâie. Câteva monede zac risipite pe pervazul nișei. Craniul, care ocupă mijlocul acesteia, are deasupra o mare sferă în

care sclipesc o sumedenie de obiecte. Pe cheia de boltă, se poate citi exerga ce coferă sensul tabloului: *Humana Vana*.

Tendința de a insera obiectele într-un discurs alegoric era deja prezentă pe reversurile tablourilor din secolele anterioare (il. 6,7). Jacob de Gheyn amplifică această tendință realizând o alegorie a deșertăciunii lumii și a vieții umane de o complexitate fără precedent: viața este doar fum, fiecare ființă înflorește și moare, avuțiile pier... Partea superioară a tabloului amplifică discursul alegoric. Marea sferă este o metaforă a lumii[27]. Asemeni acesteia din urmă, ea se poate sfărâma dintr-un moment într-altul. Filozofii care o contemplă nu pot avea decât atitudini extreme: râsul (Democrit) sau lacrimile (Heraclit)[28]. Acest tablou funcționează ca o oglindă. Craniul își holbează orbitele goale, uitându-se fix la privitor ca la *alter ego*-ul său. Sfera reflectă lumea, dezvăluindu-i fragilitatea. Tablou-oglindă, opera lui Jacob de Gheyn instituie problema reprezentării ca *vanitas*.

Voi avea prilejul să revin atât asupra surselor acestui tablou, cât și asupra posterității sale, dar trebuie să subliniez încă de pe acum deturnarea prin care această lucrare operează în mod univoc tematizarea reprezentării. Dacă, în secolele anterioare, reversurile de tablouri funcționau, față de portret[29], precum latura nevăzută a oglinzii, tabloul lui de Gheyn – „revers" devenit „avers" – instaurează un dialog cu lumea. El este imaginea sa „în negativ". Sau poate, dacă vrem, se definește ca unica realitate „adevărată" în fața unei lumi considerate ca imaginea supremă, suprema iluzie.

Natura moartă tematizează, în efervescența nașterii sale, dialectica esență/aparență, adevăr/iluzie, realitate/imagine. Nu putem înțelege apariția sa fără a ține seama de gândirea care o călăuzește[30]. Încă de la originile sale (antice), natura moartă își dezvăluia trăsăturile paradoxale, care o defineau ca pe un fel de „sofism" pictural[31]. Asemeni acelui *encomium* al sofiștilor, capabil să atragă atenția asupra lucrurilor „neînsemnate" prin simplul fapt că ele deveneau subiect de discuție, *ropografia* „transpunea în pictură" ceea ce era cel mai „anti-pictural". În acest procedeu, accentul era pus, la sofiști ca și la *rhopographoi*, pe *technè*. *Technè*, deci arta însăși, devine adevăratul obiect al oricărui paradox, fie el antic sau modern[32].

Celebra afirmație a lui Pascal – „Ce deșartă e pictura care provoacă admirația prin asemănarea cu lucruri ale căror originale nu sunt admirate[33]" – atinge chiar miezul paradoxului.

III. Margini

Rama separă imaginea de tot ceea ce este non-imagine. Ea definește încadratul ca lume semnificantă, în fața acelui „în afara cadrului" care este lumea pur și simplu trăită. Trebuie însă să ne întrebăm: căreia dintre cele două lumi îi aparține rama?

Răspunsul nu poate fi decât bivalent: ambelor și nici uneia. Rama nu este încă imagine și nu mai este un simplu obiect al spațiului înconjurător. Ea aparține existenței, dar nu își capătă rațiunea sa de a fi decât în raport cu imaginea. Ea nu aparține totuși lumii ideale a acesteia din urmă, deși o face posibilă[1]. „Separarea" se vădește însă esențială în orice mecanism de dedublare a imaginii. În pictură, intertextualizarea este semnalată, în primul rând, prin raportul dintre rama imaginii încastrante și cea a imaginii încastrate. Imaginea încastrată are o ramă pictată (o ramă care *este* pictură); imaginea încastrantă are o ramă care este, de această dată, și un obiect al lumii reale.

Este extrem de semnificativ că în secolul al XVII-lea (perioadă de ecloziune a intertextualității și, totodată, perioadă de obsesie în privința „frontierei estetice"[2]), rama reală a fost considerată ca problema originară a oricărei definiții a imaginii. Înainte de a proceda la intersectarea intertextuală, gândirea figurativă a secolului al XVII-lea s-a concentrat asupra definirii „cupurii ontologice" operate de rama oricărei imagini. Aceasta este văzută ca loc al unei operații simbolice.

Îmi propun să urmăresc aici maniera în care pictura epocii a întreprins analiza bordurilor sau a marginilor reprezentării, maniera în care problema încadrării a fost abordată ca problemă teoretică, rareori pusă în discuție, dar adeseori (aș fi chiar tentat să spun „mereu") pusă în practică.

1. Nișe

Ancadramentul real cel mai apropiat de rama tabloului este – s-a văzut – fereastra[3]. Dar există și alte metode privilegiate pentru a marca o cezură, printre care trebuie citate ușa și nișa. Ponderea acesteia din urmă în nașterea naturii moarte

a fost deja semnalată în paginile precedente, fără a i se fi epuizat toate semnificațiile. La fel ca fereastra (și ușa), nișa se manifestă ca un *hiatus* în suprafața plană a zidului. Dar, spre deosebire de fereastră (și de ușă), ea nu-l străpunge: ea îl scobește. Încă din preistoria sa, natura moartă și-a găsit în spațiul nișei paradigma spațială. Stereometria iluzorie a picturii de obiecte va relua același raport ambivalent cu zidul.

Orice tablou este o negație a zidului. Natura moartă nu trebuie să-l distrugă (așa cum face, întrucâtva, peisajul). Ea trebuie doar să-l relativizeze. Între încadrarea unei nișe și cea a unui tablou cu obiecte există o legătură structurală. Tocmai această legătură este pusă în evidență în lunga serie de exemple care-i prezintă privitorului nu numai o simplă pictură cu obiecte, ci și matricea ce a separat aceste obiecte de lumea înconjurătoare (il. 5, 6, 8, 13). În toate aceste exemple se instaurează un dialog între cadrul imaginii și cadrul – devenit el însuși imagine – al nișei. Acest dialog pune probleme, într-o oarecare măsură, din momentul în care tabloul începe să se conformeze formatului „modern" (dreptunghiular[4]), în timp ce nișa rămâne un element arhitectural prevăzut în mod tradițional cu o terminație în arc semicircular. Este tocmai cazul *Vanitas*-ului lui Jacob de Gheyn (il. 13), operă în care pictorul a trebuit să realizeze racordul între arhitectura fictivă și dreptunghiul tabloului.

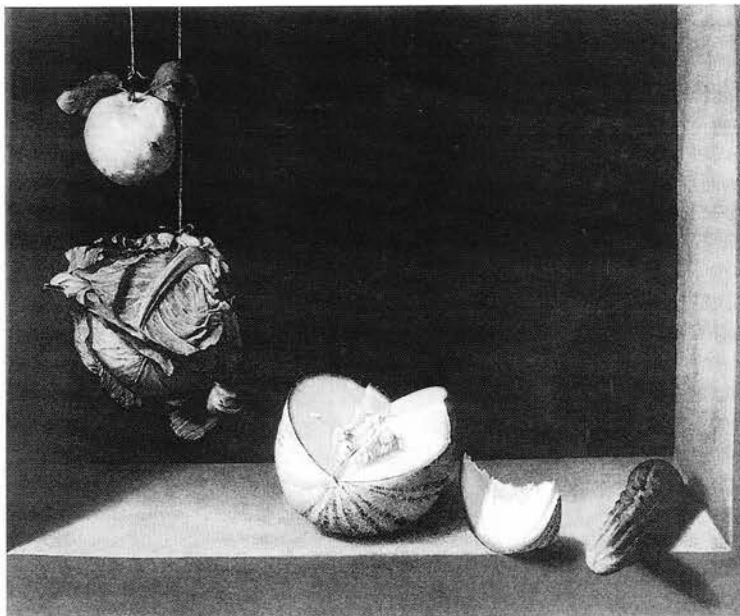
Exisă însă un mijloc de a evita această contradicție. Opera spaniolului Juan Sánchez Cotán (1560–1627) o demonstrează[5].

Se cuvine să subliniem imediat că sursele referitoare la arta spaniolă a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea prezintă natura moartă ca fiind cultivată de un mediu de avangardă. Primele tablouri ale genului apar, încă din 1590, în cercurile intelectuale de la Toledo, pentru a se răspândi apoi în mediile de curte de la Valladolid și Madrid[6]. Sánchez Cotán a fost, el însuși, în primul rând, pictor de scene religioase în cea mai pură tradiție iconografică a Contrareformei. Maniera sa s-a schimbat însă în mod radical atunci când a început să picteze *bodegones*, în care intelectualismul reprezentării vădește un cu totul alt destinatar decât biserica. Totuși, statutul naturii moarte în această epocă nu poate fi stabilit decât cu greu. Dispunem doar de un singur document – și acesta este departe de a fi explicit – care lasă să se înțeleagă că *bodegones* erau apreciate de colecționarii cei mai rafinați[7].

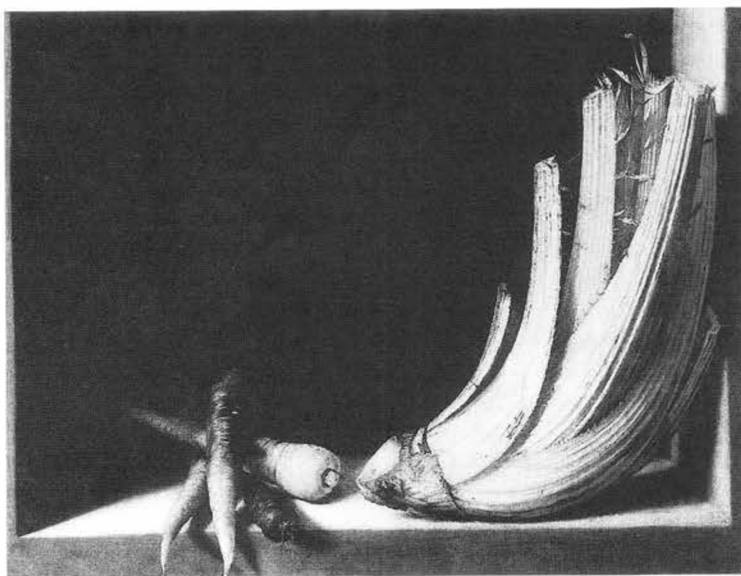
Să remarcăm totuși că în 1603, atunci când Sánchez Cotán a renunțat la lume spre a intra în ordinul cartuzienilor, douăsprezece *bodegones* cel puțin se mai aflau încă în posesia sa[8]. Trei dintre ele, se specifică în inventarul

bunurilor sale, vor fi lăsate moştenire la doi artişti: Juan de Salazar şi Diego de Valdivieso.

Documentaţia de care dispunem actulamente sugerează că *bodegones* erau privite, în primul rând, ca nişte „experienţe aristice". Aceste *bodegones* ale lui Sánchez Cotán (il. 14, 15) prezintă, toate, o cantitate restrânsă de fructe, legume



14. Juan Sánchez Cotán, *Gutuie, varză, pepene şi castravete*, 1602, ulei pe pânză, 6[illegible] x 81 cm, San Diego (California), Museum of Art, gift of Anne R. and Amy Putnam.



15. Juan Sánchez Cotán, *Morcovi şi anghinare*, către 1603-1604, ulei pe pânză, 62 x 82 cm, Granada, Muzeu.

sau vânat într-o nişă dreptunghiulară. Cadrul acestei nişe este paralel cu planul tabloului, de unde dialogul său cu formatul şi cu limitele exterioare ale tabloului însuşi. Pervazul şi pereţii laterali definesc un spaţiu dreptunghiular cu adâncime limitată. Obiectele naturii moarte par astfel plasate într-un cadru dilatat, „stereometrizat": ele se află între două suprafeţe, tot dreptunghiulare, şi anume fundalul întunecat al nişei şi suprafaţa nevăzută a tabloului, pe care o străbat uneori într-un efect evident de *trompe-l'oeil.* Este semnificativ să constatăm că limita superioară a nişei nu apare; ca să fim mai precişi, aceasta din urmă nu se găseşte în câmpul tabloului. Astfel nişa nu este limitată decât din trei părţi. Există un „în afara imaginii" înglobând cadrul, cu condiţia ca acest cadru să fie, deopotrivă *în* imagine şi în afara ei.

Ca (aproape) toate naturile moarte de la începuturi, cele ale lui Sánchez Cotán prezintă o structură în *trompe-l'oeil.* Nu se ştie nimic despre înrămarea originară a acestor tablouri, nici măcar dacă ele erau sau nu prevăzute cu vreo ramă oarecare. În *trompe-l'oeil* – după cum se ştie – înrămarea nu este obligatorie; în multe cazuri, ea este chiar inutilă. Dar, chiar şi lipsite de ramă, tablourile lui Cotán sunt rezultatul unui decupaj. Deşi constituie o ramă secundară, „iluzionistă", pereţii verticali ai nişei nu sunt văzuţi simetric. Această asimetrie nu este desigur datorată întâmplării. Este vorba aici de o indicaţie ludică a pictorului, de o interacţiune extrem de semnificativă, care se produce între reprezentare şi decupajul general al imaginii. Semnificativ este şi faptul că obiectele reprezentate sunt aproape lipsite de orice contact între ele. Ele nu se ating, nu se suprapun.

În *bodegon*-ul aflat astăzi la San Diego[9] (il. 14), obiectele sunt dispuse după o curbă descendentă. Ele constituie cinci volume izolate în spaţiul nişei, al cărei gol ocupă trei sferturi din reprezentare: spaţiu dreptunghiular pur, de o forţă pe care am fi tentaţi să o calificăm drept *aniconică.* Însuşi drepunghiul încadrat pare a fi tema majoră a acestor *bodegones* ale lui Cotán. Obiectele se găsesc în ele doar întâmplător. Pervazul nişei este prezentat într-un mod care-i subliniază calităţile picturale: privirea se poate delecta cu tuşele groase ale penelului, cu granulaţia pigmentului, cu efectele de umbră şi lumină. Această impresie se accentuează dacă se ia în considerare ultima dintre naturile moarte ale lui Cotán (il. 15), care – oricât de ciudat poate părea – provine de la mânăstirea din Granada unde pictorul şi-a petrecut ultimii ani ai vieţii. Ea marchează o limită extremă a artei sale şi constituie o meditaţie picturală asupra raportului dintre *cadru*, *obiect* şi „golul" *încadrat.*

Metoda de lucru a lui Sánchez Cotán ne este cunoscută datorită documentelor care ne-au parvenit. În inventarul din 1603, se poate citi la numărul 9: *un lienzo emprimado para una ventana* („o pânză pregătită pentru o fereastră“[10]). Acest rând din inventar pare să indice că pictorul picta mai întâi cadrul spre a nu-i adăuga obiectele decât ulterior. Faptul că această pânză – care nu reprezenta probabil decât nişa, lipsită de obiecte – a fost clasată printre cele douăsprezece *bodegones* mi se pare destul de semnificativ: ea era considerată pur şi simplu un *tablou*.

Un ultim element revelator în acest context: semnătura pictorului.

Locul şi maniera semnăturii unui pictor nu este niciodată – şi cu atât mai puţin în secolul al XVII-lea – rodul întâmplării. Semnătura atestă, într-o manieră întotdeauna semnificativă, raportul dintre creator şi creaţia sa[11]. Or, Sánchez Cotán semnează – atunci când o face – pe pervazul nişei, în centrul său. Regăsim aici un semn al luării în posesie a „frontierei estetice“, o tematizare a cadrului ca purtător al numelui autorului.

2. Ferestre

Am semnalat deja modul în care două accepţii diferite ale ferestrei/tablou se intersectau în opera lui Velázquez. Această intersectare este dusă de maestrul spaniol până la pragul intertextual, până la punctul în care limitele dintre fereastră şi tablou se şterg. Alte glose vor veni să se adauge acestui motiv în cursul secolului al XVII-lea. Succesul, de pildă, al portretului în ambrazură ar merita un studiu aparte.

Plurivalenţa „metaforei fenestrale“[12] face dificilă orice tentativă clasificatoare, tentativă pe care încerc să o evit aici. Aş dori mai degrabă să răspund unei singure întrebări, esenţială pentru aprofundarea originilor intertextualităţii operând în epoca avută în vedere: ce rol joacă fereastra (fereastra pictată, fereastra devenită „tablou“) în trezirea conştiinţei de sine a noii picturi?

Nu se poate da decât un răspuns restrictiv: aşa cum nişa defineşte „cupura ontologică“ a naturii moarte, fereastra joacă rolul de catalizator în definirea altui gen pictural: peisajul. Toate celelalte utilizări, simbolice sau formale, pe care le-a cunoscut fereastra pălesc în faţa importanţei sale în autoconştientizarea peisajului ca atare. Motivul acestui fapt este destul de simplu: fereastra actualizează dialectica interior/exterior, fără de care semnificaţia peisajului, a oricărui peisaj, nu ar putea fi sesizată. La fel ca genul naturii moarte,

cel al peisajului se naşte prin opoziţie. Dar dacă primul se constituie „dincoace“ de pictură, cel de-al doilea, în schimb, îşi găseşte geneza „dincolo“ de tablou[13]. Pentru a percepe un peisaj ca atare, trebuie îndeplinită o condiţie indispensabilă: *distanţa*[14].

Peisajul pictat în aer liber este o invenţie recentă, invenţie care se pretinde a fi de altfel *împotriva* tradiţiei imaginii naturii pictate în atelier. Pentru toată această tradiţie, imaginea naturii (sau a naturii devenite imagine) presupune existenţa unui spaţiu de „cultură“, şi eventual de „civilizaţie“, *pornind de la care* se contemplă un *în afară*. Chiar şi atunci când este vorba de peisaje citadine, o separare rămâne indispensabilă. Dreptunghiul ferestrei este cel care transformă acel „în afară“ în „peisaj“. Incunabulele acestui gen pictural trebuie de aceea să fie căutate în fundalul tablourilor Renaşterii, unde, pentru prima oară, ele primesc o definiţie prin opoziţie; rolul pe care-l joacă acolo fereastra este esenţial.

Am putea da aici o interminabilă listă de opere, stabilită pornind atât de la pictura flamandă, cât şi de la pictura italiană. Mă voi mărgini să menţionez un exemplu flamand, care, în contextul acestui studiu, capătă o valoare paradigmatică. Este vorba de marele retablu al *Mielului mistic* al fraţilor Van Eyck, pictat pentru catedrala Saint-Bavon, la Gand (către 1432, il. 16). Aici, pentru prima dată, motivul ferestrei cu peisaj şi cel al nişei cu obiecte ocupă fiecare, juxtapuse ca într-o demonstraţie geometrică, un întreg voleu. Cele două voleuri exterioare trebuie privite desigur în contextul retablului, şi în special în cel al scenei Buneivestiri din care fac parte. Şi totuşi, izolarea lor în panouri separate le smulge, întrucâtva, discursului iconografic, conferindu-le, dincolo de valoarea lor simbolică, o valoare picturală subliniată prin opoziţia nişă/fereastră.

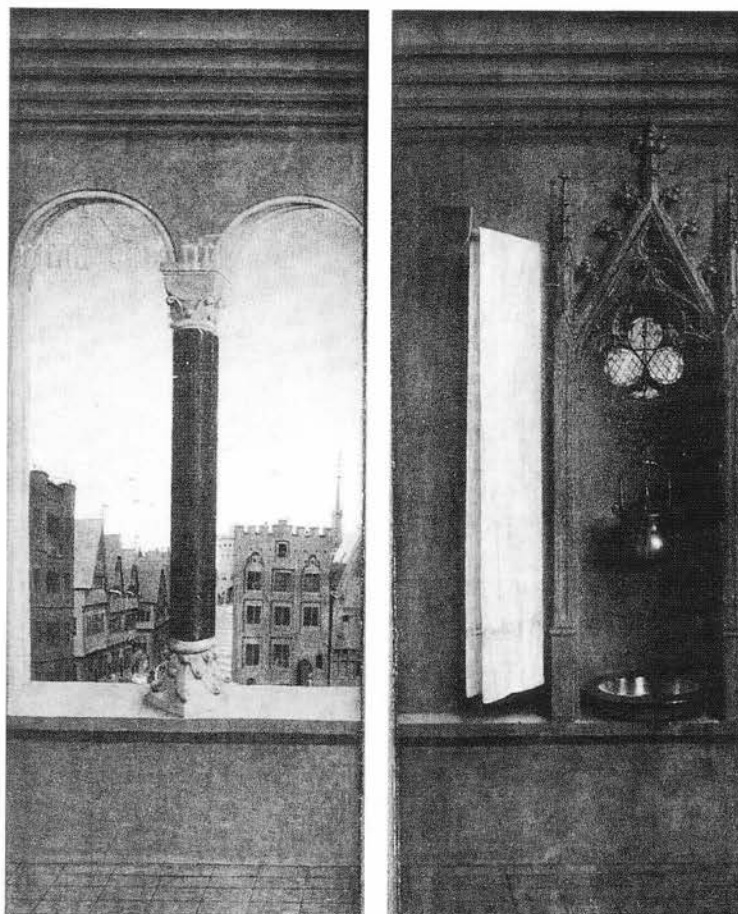
În ceea ce priveşte Italia, un studiu al motivului ferestrei în raport cu naşterea peisajului nu poate fi, având în vedere cantitatea şi varietatea exemplelor, decât redundant. Analiza câtorva surse documentare ar putea arunca totuşi o oarecare lumină asupra problemelor investigate aici.

Prima sursă este celebra scrisoare a lui Aretino către Tiţian, datând din 1544:

„Către messer Tiţian,

După ce mi-am încălcat, prietene, obiceiul, cinând singur sau, mai bine zis, în tovărăşia sâcâielilor acestor friguri care nu mă mai lasă să mă bucur de gustul vreunei mâncări, m-am sculat de la masă sătul de obida cu care mă aşezasem de la-nceput. Apoi, rezemându-mi braţele pe pervazul ferestrei şi lăsându-mă pe ele cu pieptul şi aproape cu tot trupul, am început să privesc minunatul spectacol al nenumăratelor bărci, care, pline atât cu

16. Hubert și Jan van Eyck, *Retablul Mielului Mistic*, voleuri exterioare, 1432, ulei pe lemn, Gand, Saint Bavon.



străini cât și cu localnici, desfătau nu numai privitorii, ci însuși Canalul Grande, desfătător pentru oricine îl străbate. [...] Plictisit de singurătate și neștiind încotro să-mi îndrept gândurile, am ridicat ochii spre cer, care, de când l-a făcut Dumnezeu, n-a fost niciodată pictat atât de frumos cu umbre și lumini. Văzduhul era întocmai așa cum ar vrea să-l închipuie cei ce te pizmuiesc pentru că nu se pot pune în locul dumitale. Și ai să vezi, după cum îți povestesc eu, mai întâi casele care, deși sunt din piatră adevărată, păreau făcute dintr-un material plăsmuit. Vezi apoi aerul, pe care îl simțeam în unele locuri viu și curat, iar în altele îmbâcsit și stătut. Privește acum și minunăția norilor alcătuiți din desimi de umezeală: jumătate din ei stăteau adunați în planul din față deasupra acoperișurilor, iar cealaltă jumătate se îndepărtau spre planul din spate. Am rămas într-adevăr uimit de culorile lor variate: cei mai apropiați ardeau în văpăile de foc ale soarelui, iar cei din depărtare erau colorați cu un roșu de miniu mai stins. O, cu ce trăsături măiestre


17. Tițian, *Dogele Francesco Venier*, 1554-1556, ulei pe pânză, 113 x 99 cm, Madrid, Colecția Thyssen-Bornemisza.

penelurile naturii mânuiau văzduhul, îndepărtându-l treptat de clădiri, așa cum îl îndepărtează Vecellio când face peisaje! În unele locuri se ivea un verde-albăstrui, iar în altele un albastru-verzui născut din capriciile naturii, maestra maeștrilor. Iar prin claruri și obscururi contopea sau reliefa în așa fel ceea ce era de contopit sau de reliefat, încât eu, care știu că penelul dumitale e dar din darurile ei, am suspinat de trei-patru ori: «Oh, Tițian, unde ești?».
Pe cuvântul meu că, dacă ai fi pictat ceea ce ți-am descris, le-ai fi trezit oamenilor uimirea care mă cuprinsese pe mine: iar eu, privind ceea ce ți-am înfățișat, mi-am adăpat sufletul, însă minunea n-a dăinuit mai mult decât culorile nemaipomenitei picturi.
În mai, din Veneția, 1544"[15]*

Acest text pune o problemă tipic venețiană. El atestă o percepere a lagunei ca tablou. Natura și pictura sunt, la

*Trad. de Oana Busuioceanu în *Secolul de aur al picturii venețiene*, antologie, prefață și texte introductive de Victor Ieronim Stoichiță, București, Ed. Meridiane, 1980 (N. tr.).



18. Jan van Eyck, *Madona cancelarului Rolin*, 1435, ulei pe lemn, 66 x 62 cm, Paris, Luvru.

Veneția, în secolul al XV-lea, termeni corespondenți: pictura este „o a doua natură" căci, imitând-o, ea o depășește. La rândul său, în momentele sale privilegiate, natura imită pictura. Pentru ca natura să fie percepută ca pictură, trebuie să existe o „cupură". Această cupură este prilejuită în mod explicit, în scrisoarea citată, de ancadramentul ferestrei. Aretino n-ar fi putut percepe probabil niciodată cerul Veneției „ca pe un tablou de Tițian", în mijlocul străzii sau al unui canal. Condiția *a priori* a acestei perceperi (și a *ekphrasis*-ului care urmează) este constituită de cadrul ferestrei. În ambrazura sa Aretino are revelația Veneției ca „pictură a lui Dumnezeu", ca un superb peisaj de Tițian, zeu al picturii.

Este însă important să constatăm că, mult înaintea mărturiilor scrise referitoare la contemplarea peisajului prin fereastră, al căror cel mai evocator exemplu ni-l oferă Aretino, motivul era deja prezent în pictură. Aretino însuși nu ar fi putut percepe spațiul ferestrei ca pe „un Tițian" dacă, anterior, pictorii n-ar fi introdus în tablourile lor peisaje încadrate (il. 17). Dar acest motiv este departe de a fi apanajul exclusiv al venețienilor.

Madona cancelarului Rolin de Jan van Eyck (1435, il. 18) este o operă-cheie. Scena centrală înfățișează o apariție/viziune a Madonei. În fundalul tabloului se deschide o triplă arcadă, prin care putem contempla, cât vezi cu ochii, un peisaj citadin. Într-un spațiu intermediar, situat în spatele arcadei, dar separat de peisaj printr-un parapet, se găsesc două personaje minuscule, văzute din spate. S-a discutat mult despre identitatea celor două figuri, dar un fapt poate fi reținut ca sigur: acestea reiau, în imagine, atitudinea privitorului însuși în fața tabloului[16]. Privitorul este astfel dublu implicat în tablou, și în două maniere diferite. Pe de o parte, el contemplă scena principală de la o distanță redusă, într-un dialog frontal cu personajele principale, aproape „față în față"[17]. Pe de altă parte, în depărtare și prin arcadă, el zărește peisajul din planul secund, asemeni sosiilor sale anonime.

Cu câțiva ani mai devreme – așa cum am văzut deja –, frații Van Eyck izolaseră peisajul-văzut-printr-o-fereastră într-unul din voleurile marelui retablu de la Gand (il. 16). Ei readuceau acolo ambrazura ferestrei în primul plan, fără a uita însă parapetul, dinaintea căruia privitorul trebuia să stea, precum omuleții din Madona Rolin. Am putea spune că, într-un fel, drumul care duce de la retablul de la Gand la Madona Rolin echivalează cu procesul de *mise en abîme* a privitorului[18], *mise en abîme* referitoare la contemplarea unui obiect pictural specific: peisajul.

Demersul fraților Van Eyck își dezvăluie întreaga importanță atunci când se ia în considerare imediata sa succesiune, al cărei cel mai remarcabil exemplu este *Sfântul Luca pictând-o pe Fecioară* de Rogier van der Weyden (către 1440, il. 19). De această dată, avem de-a face cu o punere în scenă explicită a creației artistice, chiar dacă aceasta se petrece, lucru absolut normal, în limitele iconografiei creștine. Faptul că plăsmuirea imaginii Madonei, ca o consecință a unei viziuni, și contemplarea peisajului, ca „vedere prin", sunt tematizate în același tablou, explicitează ceea ce la frații Van Eyck era prezent, într-un limbaj mult mai codificat.

Va trebui să se aștepte secolul al XVI-lea pentru ca tema contemplării prin fereastră să devină – în mod explicit – ilustrarea nașterii unui peisaj pictat. Scrisoarea lui Aretino, citată mai sus, conținea datele unei intersectări între contemplarea prin fereastră și crearea peisajului. Într-un fel, însuși Aretino este cel care instituie figura mixtă a privitorului-pictor.

Alte exemple, vizuale de această dată, vin să ateste importanța acestui motiv în secolul al XVI-lea. Unul dintre ele este o ilustrație dintr-un tratat de perspectivă în tradiția düreriană[19] (il. 20). Ea combină *topos*-ul albertian al picturii ca fereastră deschisă cu metoda de proiecție dezvoltată de

19. Rogier van der Weyden, *Sfântul Luca făcând portretul Fecioarei*, către 1440, ulei pe lemn, 135,3 x 108,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



Dürer. Grilajul prin care se vede un peisaj servește aici drept „diafragmă". Această xilogravură are un caracter strict documentar[20], dar ea atestă în mod explicit perfecta transpunere a „altui cadru" în cadrul tabloului. Fereastra în sine este cea care, prin metoda caroiajului, permite fragmentului de natură văzut „prin" să devină „peisaj pictat".

Ar fi totuși abuziv să presupunem că orice pictură de peisaj este „pictură prin fereastră", dar trebuie neapărat să

ne întrebăm ce semnificaţie au tablourile în care acest motiv este folosit în mod explicit. În fond, aceeaşi întrebare trebuie să ne-o punem – *mutatis mutandis* – în faţa naturilor moarte în nişă. Este evident semnificativ că această întrebare se referă, în primul rând, la secolul al XVII-lea. Începând din acest moment peisajul independent se raportează la rama tabloului ca la un cadru de fereastră. Cel mai celebru peisaj al picturii olandeze a epocii, *Vederea din Delft* a lui Vermeer, a fost pictat, se ştie acum, de la fereastra casei pictorului[21].

Evident că aici este vorba despre repercusiunea unei problematizări a „decupajului naturii". Dar problema „peisajului pur" este o problemă esenţialmente „modernă", considerată deja ca atare în epoca apariţiei sale.

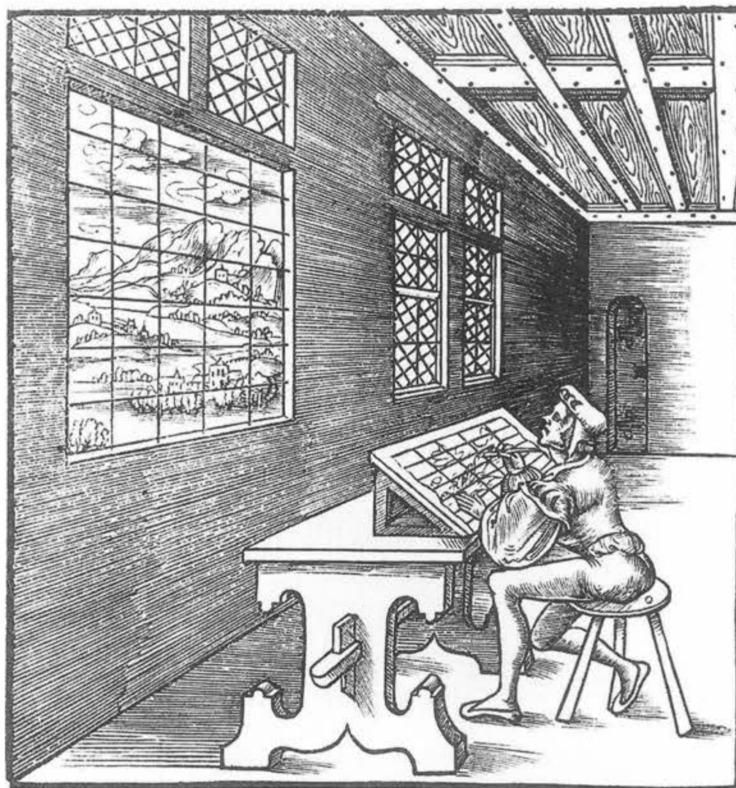
Edward Norgate (1650) o spune în mod explicit:

> „...Se pare că Vechii Maeştri nu l-au utilizat decât spre a servi celorlalte compoziţii ale lor, spre a ilustra sau a constitui un decor al picturilor lor cu subiecte istorice, introducând fragmente de peisaj în colţurile goale şi în locurile lipsite de personaje sau de naraţiune. Dar a transforma această parte a picturii într-o artă în sine şi a face din ea activitatea unei vieţi întregi este, cred, o invenţie din ultima vreme, şi, deşi foarte nouă, o invenţie bună."[22]

Norgate indică, în „accesoriu" şi în „fragmentar", datele specifice ale preistoriei peisajului, relevând deopotrivă latura paradoxală a convertirii „fragmentului" în „totalitate". Putem urmări această convertire într-un dublu sens. Primul este cel deja indicat de Norgate, care vede în peisaj un *parergon* devenit tablou. Raportul fragment/totalitate este, în acest prim caz, un raport metaartistic. „Totalitatea" este tabloul tradiţional (acel *historical painting* al lui Norgate), iar „fragmentul" este o porţiune „goală" din arierplanul său (*empty corners, void places*), care tocmai a fost ridicată, în arta „modernă", la rangul de tablou independent.

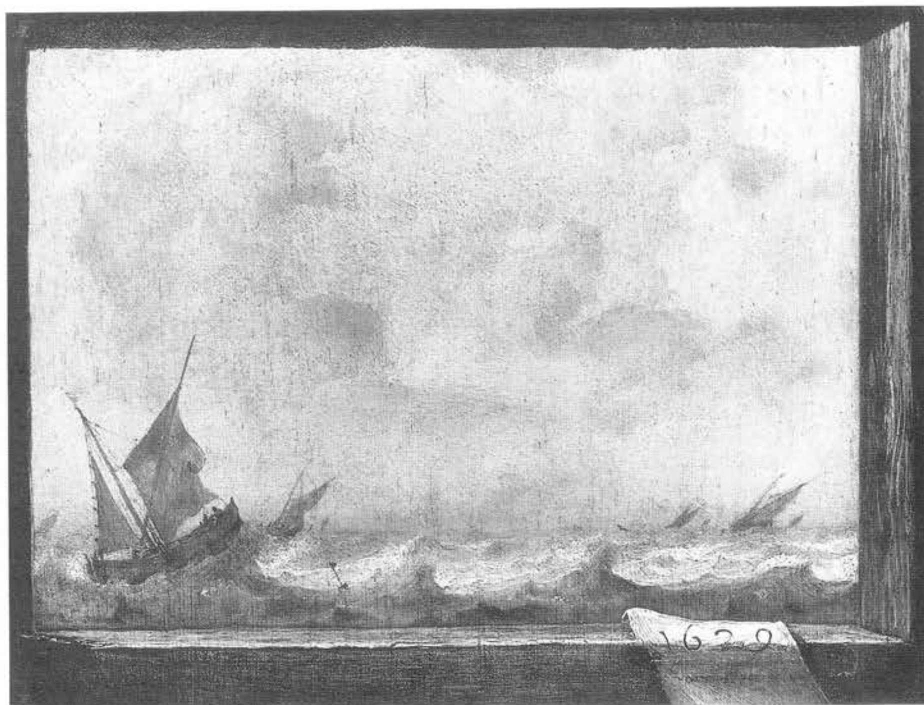
Am văzut deja că această trecere era realizată prin *topos*-ul ferestrei. Dar trebuie să remarcăm, de asemenea, că acest *topos* implică raportul fragment/totalitate la un al doilea nivel: „peisajul în fereastră" nu este numai un fragment în raport cu opera, ci şi în raport cu natura însăşi. În faţa *artei*, ca şi în faţa *naturii*, fereastra izolează un fragment permiţându-i totuşi să se propună, el însuşi, ca o nouă totalitate. În tabloul lui Vermeer, deja citat, nimic nu lasă să i se ghicească originea; o serie de reconstrucţii perspectivice şi topografice complicate au fost necesare pentru a se ajunge la concluzia menţionată mai sus. Numai dacă se cunoaşte preistoria

22. Hieronymus Rodler, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens*, 1531.



peisajului ca gen se poate aprecia latura autoreflexivă a operei lui Vermeer.

Dar există opere în care raportul dintre rama tabloului și „alt cadru“ este declarat în mod deschis. Sunt tocmai acelea a căror latură metaartistică necesită un comentariu. În ciuda dimensiunilor sale reduse, micul panou al lui Jan Porcellis de la Alte Pinakothek din München (1629, il. 21)[23] poate fi considerat ca exemplul cel mai complex în această privință. El reprezintă o furtună în largul mării contemplată printr-o fereastră. Aceasta din urmă nu este reprezentată chiar frontal, ci dintr-un punct de vedere ce se află puțin la stânga axei mediane a tabloului. Astfel, Porcellis indică, totodată, punctul din care peisajul a fost contemplat și cel în care se află privitorul său ideal. Tot la stânga se găsește principalul obiect al acestei mici drame maritime ce se desfășoară sub ochii noștri: o corabie care naufragiază. Privitorul este de presupus că se află aproape în fața acestui element esențial al compoziției. Cadrul pictat izolează o porțiune din infinitul mării într-o punere în scenă simplă, dar



21. Jan Porcellis, *Furtună*, 1629, lemn, 18,5 x 24 cm, München, Alte Pinakothek.

elocventă. El are și rolul de a transforma „depărtarea" în „apropiere". Privitorul are impresia că este martorul furtunii. Dar aceasta este o impresie relativă. Iluzionismul reprezentării, constituit în primul rând de racursiul cadrului, pune probleme. Unde se află privitorul și fereastra? Pe o altă corabie? Forma dreptunghiulară pare să excludă această ipoteză. Într-o casă la marginea mării? Dar la ce înălțime? Raportul de perspectivă dintre interior și exterior ar trebui să ducă la concluzia absurdă că ar fi vorba de o casă *pe* mare.

Chiar dimensiunile tabloului, cu mult inferioare celor ale oricărei ferestre, demonstrează în mod clar că iluzionismul nu trebuie perceput decât relativizându-i datele. Atunci înțelegem că ne aflăm nu dinaintea unei *ferestre*, ci dinaintea *imaginii unei ferestre*. Agățată pe un perete sau expusă într-o vitrină (așa cum este astăzi la Pinacoteca din München) această operă nu vrea să sugereze o deschidere iluzorie în zid. Ea nu este „*trompe-l'oeil*-ul unui peisaj". Ceea ce operează tabloul, este *punerea în scenă a genezei unui peisaj*, sau, dacă vrem, *a peisajului*. Fereastra pictată este reminiscența unui interior *de care* peisajul se detașează, dar *prin care* el este definit și făcut posibil. Acest cadru este, s-ar putea spune, un element „autobiografic" al peisajului. El constituie un mediator între „furtuna reală" și „peisajul cu furtună".





rcellis,
1629,
x 24 cm,
Alte
k.

Această mediere apare extrem de clar în *Portretul pictorului Andreas van Ertfeld în atelierul său*, pictat în 1632 de Van Dyck (il. 22). El ne oferă punerea în scenă a realizării unei „marine“: pe șevalet, tabloul; în ambrazura ferestrei, „vederea“.

Există și texte importante care ne explică în detaliu *topos*-ul „perceperii dedublate“ a unei furtuni din secolul al XVII-lea, precum *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671):

> „Nu este oare, de asemenea, un lucru foarte agreabil, acela de a vedea o navă bine echipată plutind măreț pe ape, ca un mare corp ce pare a se mișca de la sine? Dar, spuse Eugène, nu există nimic altceva care să impresioneze și să desfete chiar mai mult decât a vedea o navă servind drept jucărie vânturilor și valurilor? Vorbești cu ușurință, întrerupse Ariste: dacă ai fi trecut ca mine printr-un naufragiu, sunt sigur că așa cum ți-e firea, n-ai fi găsit marea prea frumoasă în mânia ei, sau cel puțin ai fi găsit portretul mai frumos decât originalul. După toate acestea se cuvine să recunoști, continuă el, că a trebuit să fiu foarte îndrăzneț, spre a mă expune pentru prima dată unui element atât de furios.
> Recunosc, spuse Eugène, și chiar sunt de părere ca, în loc să facem cu nesăbuință pe grozavii, să ne mulțumim a vedea fur-

22. A. van Dyck, *Portretul pictorului Andreas van Ertfeld*, 1632, ulei pe pânză, 173 x 226 cm, Schleissheim, Staatsgalerie.



tunile de departe. Poate că marea mânioasă va fi încă și mai frumoasă în depărtare și în perspectivă."[24]

Artificiul lui Porcellis rezidă tocmai în „punerea în perspectivă" a naufragiului, în – pentru a utiliza termenii din *Entretien* – transformarea sa din „original" în „portret". Privitorul este invitat să se simtă o parte dintr-un spațiu *interior* limitat de fereastră. Dar acest spațiu interior (invizibil în tablou, doar sugerat în ambrazura aferentă) nu este al nostru. El nu poate fi decât un spațiu-imagine: cel al genezei peisajului.

Elementul „autobiografic" este de altfel prezent în mod explicit în fila cu inscripție din colțul inferior al tabloului. Este frapant că în ciuda distanței geografice și culturale, Porcellis abordează problema semnăturii în același spirit ca Sánchez Cotán. El semnează (și datează) nu direct pe cadru, ci pe o filă care este așezată pe acesta într-un echilibru instabil. Această filă aduce cu un *cartellino* fără a fi într-adevăr unul. Importanța sa fundamentală în mesajul reprezentării este subliniată prin proporțiile sale: raportată la dimensiunile reduse ale ferestrei/tablou, fila este nemăsurat de mare. Ea pare a se putea desprinde dintr-un moment într-altul de pe pervaz pentru a aluneca spre „dincoacele său". Fila precizează momentul în care vederea prin fereastră se transformă în tablou. Inscripția ce figurează pe ea („*1629/Joannes porrc‹e›ll‹is›*") este ca amprenta unei prezențe/absențe.

Asemeni inscripțiilor vechilor maeștri flamanzi, semnătura ar putea fi citită ca o mărturie: „*1629/Joannes Porcellis fuit hic*" – „1629. Joannes Porcellis a fost aici". Dar această inscripție țintește probabil încă și mai departe: furtuna (*procella*) de o parte, autorul (Porcellis) de cealaltă. Metateza de cantitate intră aici în joc pentru a tematiza, o dată mai mult, caracterul autobiografic al reprezentării[25]. „În 1629, Joannes Porcellis a fost aceasta: acest abis, această furtună".

3. Uși

Orice reprezentare de interior presupune viziunea unei încăperi al cărei al patrulea perete a fost eliminat. Peretele absent – dat esențial a oricărei ficțiuni intimiste – este înlocuit de suprafața imaginii picturale. A studia acest mecanism de substituire înseamnă, într-un fel, a face (a re-face) istoria picturii europene. Obiectivul meu va fi mai limitat: este vorba de un caz particular al reprezentării unui interior, în care pătrunderea „ficțională" este încredințată cadrului ușii.

Ușa și fereastra sunt niște realități constructive strâns înrudite. Valoarea lor de matrici de imagini funcționează însă într-un sens total diferit. Fereastra deschide interiorul către exterior. Prin fereastră se privește în afară. Ușa nu ține de domeniul vizualului. Prin ușă, se intră și se iese. Fereastra, și nu ușa, este cea care, de la Alberti încoace, joacă rolul de metaforă a tabloului.

Dar dacă fereastra implică, în mod structural, privirea din interior către exterior (în speță de la cultură către natură), ușa poate deveni și ea obiectul unei concentrări vizuale, dar în sens invers. Dacă se privește printr-o ușă către exterior, ea nu face decât să funcționeze ca o pseudo-fereastră. Privirea întoarsă *către interior* este cea care o definește. Și mai mult încă: nu simpla privire din exterior către interior (care rămâne desigur o posibilitate deschisă) îi conferă într-adevăr conotațiile sale caracteristice, ci *privirea dintr-un interior către un alt interior*. Este vorba de ușa care străbate peretele dintre două camere, două încăperi, două spații. Ea reprezintă o limită mai puțin tranșantă decât fereastra, care separă „cultura" de „natură". Ușa însă nu este decât un hiatus în lumea „culturii".

Dacă ambrazura ferestrei funcționează ca matrice a oricărei picturi și, în special, începând din secolul al XVII-lea, ca matrice a peisajului, ambrazura ușii, în schimb, vizează, în mod constant, spațiul casnic. Ușa poate funcționa ca matrice a picturii „de interior", în speță a celei de „gen". S-ar putea spune chiar că, în general, cadrul tabloului de interior și ancadramentul ușii sunt consubstanțiale, așa cum sunt cadrul peisajului și cadrul ferestrei.

Dedublarea operată de cadrul imaginii ca ambrazură de ușă își adâncește rădăcinile în arta Evului Mediu târziu. În pictura flamandă a secolului al XV-lea, acest motiv cunoaște o adevărată înflorire, ceea ce face din această epocă, o dată mai mult, un inepuizabil tezaur de soluții spațiale de care trebuie neapărat să se țină seama. Opera lui Rogier van der Weyden (il. 23) atestă utilizarea cea mai rafinată a „arcului-diafragmă"[26], utilizare care ridică problemele specifice timpului său.

„Arcul-diafragmă", care se interpune între cadrul real și spațiul imaginii, capătă de obicei aspectul unui portal, cumulând astfel funcția simbolică și funcția de cupură. Se impune desigur să avem în vedere faptul – și acest lucru este valabil pentru întreaga epocă – că opera picturală primea în general o amplasare arhitecturală (biserică) ce-i conferea „arcului-diafragmă" nu numai o valoare de cupură, ci și o valoare de racord între diferitele scene ale unui retablu, sau între ancadramentul retablului și spațiul în care opera era expusă.



23. Rogier van der Weyden, *Retablul Sfântului Ioan*, voleul stâng, după 1450 (?), ulei pe lemn, 77 x 48 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

Intersectarea dintre pictura de gen și cea religioasă constituie tema însăși a unei opere ce dobândește, în contextul nostru, o valoare paradigmatică. Această operă, datorată unui maestru anonim german îl reprezintă pe *Sfântul Luca pictând-o pe Madonă* (il. 24). Ea făcea cândva parte din retablul Bisericii Augustinilor de la Nürnberg[27].

Pictorul este așezat la șevaletul său într-o încăpere separată printr-un prag și o ambrazură de cea în care se află modelul său. Tabloul la care lucrează se găsește în fața aces-

tei deschideri, paralel cu ea. El îi înfăţişează privitorului o reducere picturală a scenei situate dincolo de pragul încăperii: între ambrazură şi limitele tabloului, dialogul şi consonanţa sunt perfecte. Caracterul intimist al întregii reprezentări şi atmosfera familiară a camerei Mariei transformă acest tablou într-o „pseudo-şedinţă de poză". Pictorul a trebuit să recurgă la câteva elemente ale codului simbolic spre a-i reaminti privitorului sacralitatea reprezentării. În primul plan al camerei Mariei, pe o vază, îi putem citi numele. Acest semnal scris este o avertizare împotriva oricărei confuzii posibile. Alte elemente i se adaugă: aureola



24. Maestrul retablului Augustinilor, *Sfântul Luca face portretul Fecioarei*, 1487, ulei pe lemn, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Madonei și a copilului, crucea formată de penelul și de bagheta pictorului...

Dar ceea ce face din această operă un document de prim ordin referitor la raportul dintre imagine și cadrul său este modul în care pictorul și-a amplificat discursul pictural. Prin cele două ferestre, se pot vedea niște peisaje care sunt în fapt semnele unei conștiințe bine asumate a funcției încadrante a ferestrei. Fereastra Mariei dialoghează cu ambrazura ușii; cea a lui Luca cu cadrul tabloului însuși. Acesta din urmă poate fi perceput ca un „perete absent" sau ca o ușă deschisă nevăzută. Maniera în care ușa camerei Mariei este racordată – în extremitatea stângă – la cadrul tabloului lasă să se presupună că dialogul dintre spații a fost una din preocupările majore ale maestrului.

„Genul pur", ca și „interiorul pur", constituie o invenție târzie. Este dificil, dacă nu imposibil, să se determine rolul pe care l-a jucat ancadramentul ușii în apariția lor. În timp ce în cazul nișei cu obiecte și al ferestrei cu peisaj, se putea urmări o linie continuă, ducând mai mult sau mai puțin direct de la incunabulele Renașterii la înflorirea din secolul al XVII-lea, interiorul refuză, în schimb, o abordare exclusiv istorică. A încerca stabilirea ascendenței lui Van der Weyden (de pildă) în pictura lui Vermeer este în această privință metodologic fals și, în cele din urmă, inutil. A ține seama de faptul că pictura flamandă a secolului al XV-lea a fost, în secolul al XVII-lea, considerată drept „clasică" – adică un tezaur inepuizabil de soluții și de descoperiri „exemplare" – este, dimpotrivă, o necesitate incontestabilă.

Doar confruntarea morfologică poate arunca o oarecare lumină asupra mecanismului ce guvernează formarea imaginilor artistice în secolul al XVII-lea. Dar această confruntare nu va avea sens decât dacă va reuși să releve nu numai *analogia* cu faza „clasică" a secolului al XV-lea, ci și – ceea ce este mult mai important – diferența. Această *diferență* constă, în contextul discuției noastre, în următorul fapt: în timp ce în secolul al XV-lea, motivul ușii apărea sub forme nesigure și plurivalente, fără a ajunge vreodată la o adevărată cristalizare metaartistică, el devine, în secolul al XVII-lea, un *topos* utilizat ca metodă de autodefinire a picturii de interior. În stadiul actual al cunoștințelor noastre este greu de crezut că morfologia ușii se va fi repercutat în mod direct asupra nașterii scenei de interior ca gen pictural. Ea nu va fi – atunci când va apărea – un *semn genetic*, ci un *semn interpretativ*. Ea aparține, mai mult decât genezei sale în sine, momentului de meditație asupra datelor structurale ale picturii de interior. Pentru aceasta va trebui să se aștepte



25. Nicolas Maes, *Slujnica leneşă*, 1655, ulei pe lemn, 70 x 53,3 cm, Londra, National Gallery.

a doua jumătate a secolului înainte ca pictura de interior (deja la loc de cinste de câteva decenii) să se identifice cu cupura/cadru de uşă. Către 1650-1655, motivul uşii reapare în pictura olandeză cu rolul său tradiţional, de separare între două spaţii ale imaginii. Una dintre primele opere datate în care această reluare pare a fi fost operată în mod conştient

este *Slujnica adormită* (1655, il. 25) de Nicolas Maes de la National Gallery din Londra[28]. Este un tablou de gen cu conotații moralizante[29]. Dacă îl comparăm cu imaginile dedublate ale lui Pieter Aertsen (il. 1), remarcăm imediat diferențele. La Maes (il. 25), scena din fundal funcționează ca o a doua scenă de gen, ca un „tablou de interior" într-un alt tablou de interior. Accesul privitorului la imagine se face, în primul plan, prin cadrul tabloului, în planul doi, prin cel al ușii. Aceste două cadre sunt paralele și – ca și la Aertsen – implică o zonă de contact. Caracterul „dialogic" al imaginii este subliniat de figura centrală a slujnicei surâzătoare care se adresează privitorului, îi vorbește, îl privește, îl introduce, într-o manieră aproape concretă, în imagine. O întreagă serie de opere de Nicolas Maes din aceeași perioadă atestă interesul glumeț, dar constant, pe care generația post-rembrandtiană l-a arătat problemei încastrării imaginilor. Mulți „mici maeștri", printre care se numără Pieter de Hooch sau Emmanuel de Witte, vor face din privirea prin ușă (care,



26. Jan Steen, *Sculatul de dimineață*, Londra, Buckingham Palace. (© Maiestatea sa Regina Elisabeta a II-a).

între timp primise deja denumirea de *doorkijkje*[30]) un motiv constant al operelor lor.

Către anii şaizeci, cadrul uşii devine în mod explicit dublura cadrului imaginii. Se poate urmări simultan acest proces în mai multe centre olandeze. Un dialog uneori aproape ironic cu tradiţia pare a fi prezent. Metoda „arcului diafragmă" este interpretată şi actualizată de un Jan Steen, spre a da un exemplu, într-o manieră cu totul profană. *Sculatul de dimineaţă* (il. 26) introduce privitorul în intimitatea unui interior olandez[31]. Arcul de la intrare contrastează deopotrivă cu cadrul dreptunghiular al imaginii şi cu spaţiul cubic al interiorului. El este ca o reminiscenţă a unui *modus* eroic într-o canţonetă cu dublu sens.

În *Coridorul* lui Samuel van Hoogstraten[32] (1662, il. 28), acelaşi motiv prilejuieşte o soluţie centrată integral pe jocul spaţiilor. El introduce în problema „interiorului pur" ca înlănţuire interminabilă de ambrazuri, semn al unei căutări paralele celei ce va duce la celebrele sale „cutii perspectivice"[33].



27. Samuel van Hoogstraten, *Vedere asupra a trei camere înşiruite*, 1658, ulei pe pânză, 102 x 71 cm, Paris, Luvru.



28. Samuel van Hoogstraten, *Vedere asupra unui coridor*, 1662, ulei pe pânză, 264 x 136,5 cm, Dyrham Park, Gloucesterhire (National Trust).

Într-o operă înrudită cu *Coridorul*, și care a fost atribuită recent aceluiași pictor, discursul metaartistic devine mai clar. Este vorba despre *Vedere prin trei camere* (numită și *Papucii*) de la Luvru, atribuită anterior lui Pieter de Hooch[34] (il. 27). Cadrul central – cel al ușii din primul plan – domină câmpul imaginii și se deschide asupra unui pasaj îngust ducând la un al doilea cadru, îndărătul căruia se întrevede în sfârșit un interior ocupat doar de câteva obiecte. Ușa deschisă a acestei ultime camere este semnalată prin cheile lăsate în broască și care se detașează pe peretele din fundal. Pe acest perete se află un tablou de interior, în maniera lui Terborch, într-o ramă neagră, oferind – dar la un al doilea grad de realitate – ceea ce lipsea din celălalt tablou al lui Hoogstraten: prezența figurii umane.

Raportul între interiorul-tablou și interiorul-văzut-prin-ușă devine mai clar dacă revenim la primul plan al reprezentării: tabloul lui Hoogstraten, chiar în totalitatea sa, nu este decât o ambrazură de ușă. Aceasta din urmă este încă



29. Vermeer din Delft, *Scrisoarea de dragoste*, către 1667, ulei pe pânză, 44 x 38,5, Amsterdam, Rijksmuseum.

30. Ludolph de Jongh (?), *Paharul refuzat*, către 1650-1655, ulei pe pânză, 117 x 92 cm, Londra, National Gallery.



prezentă, larg deschisă, în extremitatea dreaptă a imaginii, unde i se poate vedea clanța.

Trebuie însă să ne ferim să interpretăm aceste imagini ca pe niște simple *trompe-l'oeil*. Nu este posibil ca ele să fi fost concepute ca niște „găuri" înșelătoare în perete, întrucât dimensiunile lor nu depășesc un metru înălțime. Aceste tablouri stabilesc mai degrabă o dialectică între cadru, bordura imaginii, tablou și perete, dialectică asupra căreia voi avea ocazia să revin.

Alte două exemple ar putea lămuri și mai mult diversitatea soluțiilor al căror obiect l-a constituit autodefinirea interiorului ca gen pictural. Primul este celebra *Scrisoare de dragoste* a lui Vermeer, de la Rijksmuseum din Amsterdam (il. 29). Ca majoritatea operelor acestui maestru, ea are dimensiuni foarte reduse (44x38,5 cm). Jocul cu spațiile rea-

minteşte aici tablourile lui Van Hoogstraten, cu circa un deceniu mai vechi. La Vermeer, primul plan este, în mod vizibil, un „în afara uşii". Cadrul tabloului care tinde către pătrat exclude orice confuzie: primul plan, mai mult decât un interior, este un fragment de interior înfăţişând o „natură moartă". El joacă rolul unui *repoussoir* faţă de adevăratul interior, vizibil dincolo de ambrazura uşii. Verticalitatea accentuată a acestei deschideri şi amplasarea sa în afara axei fac desigur parte din intenţiile pictorului. Interiorul încadrat de uşă cuprinde, de astă dată, două personaje. Peretele prezintă două tablouri cu peisaj. Orizontalitatea marinei, care este, şi ea, „dezaxată", contrastează cu verticalitatea scenei principale (şi cu aceea a cadrului). Natura moartă, interiorul încadrat şi peisajul sunt ca trei modalităţi ale imaginii ce se eşalonează în adâncime.

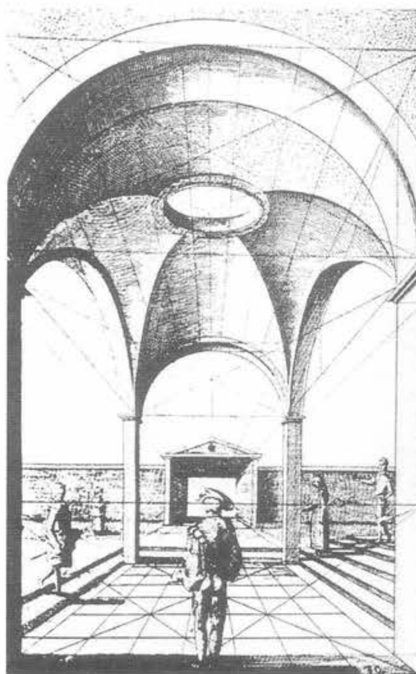
Ultimul exemplu la care aş vrea să mă refer aici indică, de asemenea, consecinţa ultimă a „punerii în imagine" a cadrului uşii. *Paharul refuzat* de la National Gallery din Londra (il. 30) aparţine şi el unui artist legat de şcoala din Delft, ce a fost identificat, rând pe rând, cu Pieter de Hooch, Samuel van Hoogstraten, Hendrick van der Burch şi Ludolph de Jongh[35]. El înfăţişează o scenă de interior ce ar putea fi calificată drept „tipică". Există însă un element care-i conferă un interes aparte: la extremitatea stângă a tabloului, observăm marginea şi clanţa uşii, care tocmai s-a deschis, permiţându-i privitorului să „pătrundă" în interior: aşa-numitul *doorkijkje* a devenit tablou. Să ne ferim însă a vedea în aceasta rezultatul unei evoluţii lineare a motivului. Acest tablou datează probabil din 1655: el este deci – cronologic vorbind – anterior operelor lui Hoogstraten (il.27, 28) sau Vermeer (il. 29) deja menţionate şi demonstrează simultaneitatea unui interes, divers formulat, pentru datele metaartistice ale ancadramentului. În tabloul de la Londra (il. 30), prezenţa oglinzii din arierplan conferă un supliment de artificiu compoziţiei: personajul care se reflectă în ea, întorcând spatele grupului, priveşte în realitate la ceea ce se petrece dincolo de cadrul/uşă. El este ambasadorul privitorului în tablou (el se află, în faţa oglinzii, în poziţia privitorului în faţa tabloului), dar şi interlocutorul său.

Teoria artei din epocă operează o codificare progresivă a lui *doorkijkje*. În *Perspectiva* lui Hans Vredeman de Vries (1604), se găsesc câteva gravuri ce atestă interesul autorului pentru reprezentarea corectă a unui interior văzut printr-o uşă sau un „arc-diafragmă" (il. 32). De Vries elaborează o „ştiinţă a pătrunderilor" (*doorzichtkunde*) al cărei succes este incontestabil. Astfel vederea printr-o uşă ajunge să desemneze, către mijlocul secolului, *Pictura* pur şi simplu. Pagina de titlu a *Elogiului picturii* de Philip Angel (1642,

PHLIPS ANGELS
LOF
DER
SCHILDER-KONST.



TOT LEYDEN,
Ghedruckt by *Willem Christiaens*, woonende by de Academie. ANNO 1642.



31. Anonim, Pagina de titlu a *Elogiului picturii* de Philip Angel, Leyda,1642.

32. Jan Vredeman de Vries, gravură pentru *Perspectiva*, Leyda, 1604.

il. 31) personifică *Pictura* sub trăsăturile zeţei Pallas Athena[36]. Ea ţine într-o mână paleta, pensulele şi o baghetă de pictor şi susţine cu cealaltă mână o placă reprezentând un *doorkijkje*. O reprezentare asemănătoare se găseşte pe pagina de titlu a *Perspectivei* lui Samuel Maroloys (1637, il. 33), unde *Pictura* susţine un *doorkijkje* şi stă pe un soclu, pe care este reprodusă, în dreptunghiul unei ferestre, schema albertiană a aşa-numitei *costruzione legittima*. Ancadramentul ferestrei şi ancadramentul uşii sunt astfel juxtapuse, dar cel din urmă constituie atributul „nou" al noii picturi.

4. Rame

Nişele, ferestrele şi uşile sunt fragmente de realitate care se disting prin capacitatea lor de a delimita un câmp vizual. Toate sunt deopotrivă negarea unui perete şi afirmarea unui alt spaţiu. Reprezentarea picturală a nişei, a ferestrei sau a uşii ţine de un mecanism metaartistic care operează un dialog între cupura existenţială şi cupura imaginară. Tablourile analizate mai înainte prezentau, în ciuda deosebirilor lor intrinsece, cel puţin o trăsătură comună: ele includeau în

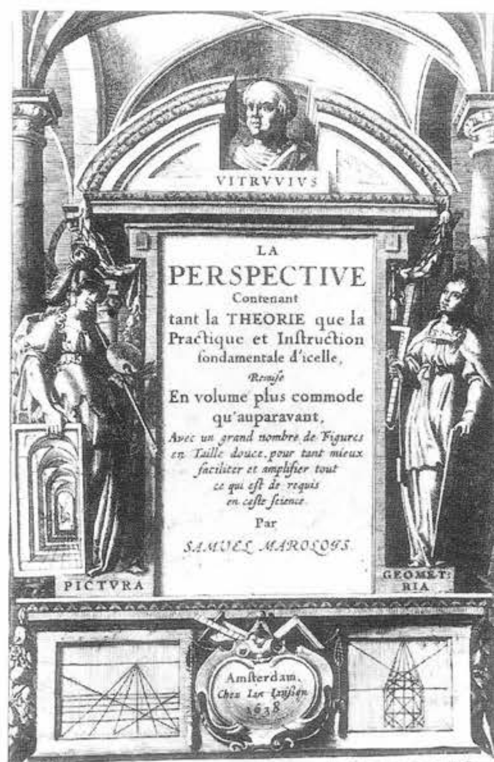
imagine o parte din contextul genezei lor. Această parte nu a fost aleasă la întâmplare: este cea care a permis definirea imaginii încadrând-o. Transformând contextul (sau un rest de context) în pictură, artiştii secolului al XVII-lea porneau de la întrebările lor asupra limitei imaginii şi a raportului acestei limite cu lumea reală.

Reproducerea unor „deschideri reale" în pictură poate fi interpretată ca o „confesiune autobiografică" a imaginii, confesiune ce trebuie citită la nivelul său corect, şi anume la nivelul metaforic. Pentru a fi mai precişi: tablourile cu naturi moarte, peisajele sau scenele de interior nu sunt în nici un caz, *a fortiori*, vederi asupra unei nişe, printr-o fereastră sau o uşă; dar putem afirma cu certitudine că exemplele incluzând în imagine o nişă, o fereastră sau o uşă sunt atestările unei meditaţii asupra consubstanţialităţii structurale dintre cadrul imaginii şi orice alt tip de încadrare. Această meditaţie devine încă şi mai complexă într-o a doua serie de opere, în care dedublarea nu se mai efectuează prin recurgerea la un simili-cadru, ci prin includerea în imagine chiar a ramei tabloului, conform unui raport de identitate.

Rama oricărui tablou stabileşte identitatea ficţiunii. A-i da unui tablou, în afară de rama sa reală, o ramă pictată înseamnă a ridica ficţiunea la puterea 2. Tabloul cu ramă pictată se afirmă de două ori ca reprezentare: el este imaginea unui tablou. La fel ca şi reprezentarea încadrărilor „reale" deja analizată, cea a ramei picturale transformă un fragment de context brut în pictură. Singura, dar totuşi marea diferenţă rezidă în faptul că, în vreme ce cadrul ferestrei sau al uşii dezvăluie contextul *genezei* operei, reprezentarea „cornişei" sau a „bordurii" – pentru a utiliza termenii epocii – include în imagine o parte din contextul *expunerii* operei[37]. Cele două metode sunt însă înrudite prin contactul stabilit, în ambele cazuri, între „situaţia de emitere" a mesajului pictural şi „situaţia de receptare" a aceluiaşi mesaj.

În tablourile cu cadru de uşă, de fereastră sau de nişă, privitorul este chemat să vadă imaginea prin ochii artistului/emiţător. El este situat în faţa situaţiei de emisie. În tablourile cu ramă fictivă, pictorul este cel care se dedublează punându-se el însuşi (şi opera sa) în situaţia de receptare. În ambele cazuri, limitele imaginii sunt forţate. Rolurile respective, cel al artistului şi cel al privitorului, sunt presupuse a fi, într-o manieră sau într-alta, interşanjabile.

Înainte de a aborda diferitele moduri de reprezentare ale „cornişei" în câmpul pictural, trebuie să încercăm să



33. Isaeck van Aelst, Pagină de titlu pentru *Perspectiva* lui Samuel Marolovs, Amsterdam, 1638.

înțelegem semnificația pe care aceasta o avea în secolul al XVII-lea. Un tratat de artă din epocă se exprimă fără echivoc:

> „Nu numai că ramele servesc drept ornament tablourilor, dar ele contribuie de asemenea și la a le face mai arătoase. De aceea negustorii și amatorii nu-și arată niciodată tablourile decât dacă ele sunt puse în borduri, spre a face un efect cât mai frumos. Iată de ce italienii spun că o bordură frumoasă, pe care ei o numesc cornișă, este *il ruffiano del quadro.*"[38]

Studii recente asupra acestui subiect au arătat că între imagine și „cornișă" nu mai există, în această epocă, o sutură genetică[39]. Față de rama Renașterii, cu funcția și forma sa cvasiarhitecturale, rama „modernă" dobândește o anume flexibilitate. Generalizarea formatului dreptunghiular, eliberarea picturii dintr-o unică amplasare obligatorie (în speță biserica sau capela) au drept consecință instaurarea unui raport liber între imagine și „cornișă". Un tablou poate primi un ancadrament sau altul, acesta putând fi uneori schimbat la un interval de câțiva ani, fără ca opera să sufere din punct de vedere estetic. Libertatea este aproape totală.

Celebra scrisoare a lui Poussin către Chantelou (din 28 aprilie 1639) referitoare la *Israeliţii culegând mană în deşert* este în această privinţă unul dintre documentele cele mai elocvente. Această scrisoare ne poate face să înţelegem, mai bine decât orice mărturie contemporană, importanţa acordată de un artist înrămării uneia dintre operele sale[40]:

„...am să vă înştiinţez numai că vă voi trimite tabloul Domniei Voastre *Mana* prin Bertholin, curierul de Lyon [...] Când îl veţi primi pe al Domniei Voastre şi dacă îl veţi găsi izbutit vă rog să-l înrămaţi cu puţină cornişă, pentru că atunci când este contemplat în întregime are nevoie ca ochiul să fie reţinut, iar nu atras în afară de obiectele vecine, care s-ar putea amesteca cu cele pictate creîndu-se confuzie.
Ar fi de dorit ca respectiva cornişă, să fie aurită cu un aur mat, fiindcă acesta se armonizează blând cu culorile, fără să le aducă vreo vătămare."[41]*

Se remarcă de îndată că raportul imagine/ramă primeşte în scrisoarea lui Poussin o ilustrare exemplară: artistul creează opera, dar destinatarului, colecţionarului, îi revine rolul de a-i pune o ramă, care este văzută ca o imperioasă necesitate, dictată de perceperea operei: ea garantează unitatea şi identitatea specifică tabloului. Ne putem întreba, pe drept cuvânt, ce înţelegea Poussin prin „obiectele vecine, care s-ar putea amesteca cu cele pictate creîndu-se confuzie" şi de care „tabloul *Mana*" trebuia să se diferenţieze prin cornişa sa? Dat fiind că acest tablou era destinat unui mare colecţionar, putem presupune că „obiectele vecine" erau, în fapt, alte tablouri. Aceasta ar însemna că, pentru Poussin, „cornişa" nu era numai ceea ce separa opera de lume, ci şi ceea ce separa o operă de alta. „Cornişa" este o condiţie pentru ca opera să poată fi realmente percepută şi admirată. Într-adevăr, pictorul revine asupra ei la sfârşitul scrisorii sale:

„Înainte de a-l expune ar trebui puţin ornat. Trebuie aşezat foarte puţin deasupra nivelului ochiului..."[42]

Pentru a-i conferi tabloului vizibilitatea ideală, „cornişa" nu ajunge. Tabloul trebuie să fie agăţat pe perete în funcţie de un privitor ideal şi în concordanţă cu perspectiva. Aceasta înseamnă că rama intră, cu perspectiva, într-un sistem ce garantează unitatea perceptivă a operei[43]. Asemeni perspectivei care organizează, pe de o parte, câmpul pictural şi condiţionează, de cealaltă, poziţia privitorului faţă de acest

* Trad. de Radu Berceanu în NICOLAS POUSSIN, *Scrisori*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976 (N. tr.).

54 Hans Memling, *Portretul Mariei-Magdalena Portinari*, ulei pe lemn, 44 x 34 cm, New York, Metropolitan Museum.



câmp, „cornişa" – o dată expus tabloul – va ţine atât de lumea privitorului, cât şi de aceea a imaginii. Ea trebuie să fie – spune Poussin – „aurită cu un aur mat, fiindcă acesta se armonizează blând cu culorile, fără să le aducă vreo vătămare". Această din urmă indicaţie dă de gândit.

Acelaşi Chantelou ne informează că „Dl. Poussin roagă întotdeauna ca tablourilor sale să nu li se pună decât borduri foarte simple şi fără aur brunat"[44]. Chiar dacă mărturia marelui protector al lui Poussin nu trebuie luată ca o regulă absolută, se impune să ne întrebăm asupra rolului pe care l-a jucat „cornişa" aurită în cazul *Israeliţilor culegând mană în deşert*. Tabloul lui Poussin era o mare compoziţie narativă, o *historia*, concepută conform regulilor genului eroic. Rama aurită – ca întotdeauna în cazuri asemănătoare – sporeşte



35. Jan Gossart (zis Mabuse), *Portretul Jacquelinei de Burgundia* (?), către 1520, lemn, 37 x 28 cm, Londra, National Gallery.

valoarea dreptunghiului pe care-l înconjoară. Ea constituie – la nivelul expozițional – *aura* sa[45].

În secolul al XVI-lea, deja, se poate remarca un interes accentuat pentru proiecția ramei în câmpul imaginii. La început, nu rama însăși, ci umbra sa este cea care invadează spațiul tabloului. În aceeași epocă, în Țările de Jos, întâlnim, pentru prima oară într-o manieră insistentă, rama reprodusă. Modul în care Jan Gossart (zis Mabuse) abordează această inovație este însă cu totul aparte. Într-o serie de tablouri, mai ales portrete, datând în majoritatea lor din 1525-1530 (il. 35), personajul reprezentat este rezemat cu spatele de un arierplan încadrat într-o „cornișă" minuțios reprodusă. Aceste arierplanuri reiau formatul tabloului, dar sunt, în majoritatea lor, din marmură fictivă.

Dar există şi cazuri[46] în care arierplanul pare a fi un tablou pregătit şi înrămat, situat în spatele personajului. Este vorba aici de consecinţa extremă a unui raport figură/ramă, cu manifestări italiene dintre cele mai stimulative (Botticelli, de pildă), pe care Gossart le-a putut studia în timpul şederii sale în peninsulă. Dar Gossart îi adaugă conotaţiile iluzioniste ale unui joc între artă şi realitate ce-şi adânceşte rădăcinile în propria tradiţie: Memling este în acest caz precursorul său direct (il. 34). Aceste tablouri pot fi interpretate în două moduri. Prima lectură presupune existenţa reală a unui personaj care aşteaptă să fie pictat în tabloul pregătit şi înrămat din planul doi. A doua consideră personajul pictat ca pe o figură ce tocmai a ieşit din rama sa, ca pe un portret ce a căpătat viaţă[47]. Oricare ar fi lectura aleasă, un fapt rămâne cert: ceea ce Jan Gossart propune cu această serie de opere nu este o variaţiune pe tema „tabloului în tablou", ci o glosă pe tema „tabloului în afara tabloului". Planul al doilea ne oferă „câmpul aniconic" al unei rame fără imagine, primul plan exaltă o imagine fără ramă, în afara ramei.

Chiar dacă experienţa lui Gossart rămâne mai degrabă izolată, putem face, încă de pe acum, o observaţie de ordin general: în timp ce rama efectivă a unui tablou are drept funcţie operarea unei cezuri între „artă" şi „realitate", rama pictată serveşte, în schimb, la estomparea acestei limite. Acest fapt devine cu totul evident în experienţele privind înrămarea dedublată ce par a fi avut ca punct de plecare anii 1640. Opera care, în stadiul actual al cunoştinţelor noastre, pare a fi jucat un rol de model este *Sfânta Familie* de Rembrandt aflată la Cassel (il. 36)[48].

Este un mic tablou pe lemn (46,5x68,8 cm), semnat şi datat 1646. El prezintă o punere în scenă aproape profană a episodului biblic. Sacralitatea personajelor – Maria, pruncul Iisus, Iosif – este de-abia sesizabilă, motiv pentru care tabloul a fost intitulat uneori *Familia dulgherului*. Tabloul are o ramă pictată complexă, ai cărei montanţi sunt constituiţi din doi pilaştri ornaţi cu caneluri, terminându-se printr-un arc în mâner de coş. Încă şi mai frapantă decât rama fictivă, este perdeaua în *trompe-l'oeil* ce ascunde o bună parte din latura dreaptă a imaginii. Ea pare a fi fost ridicată spre a-i permite privitorului să contemple scena.

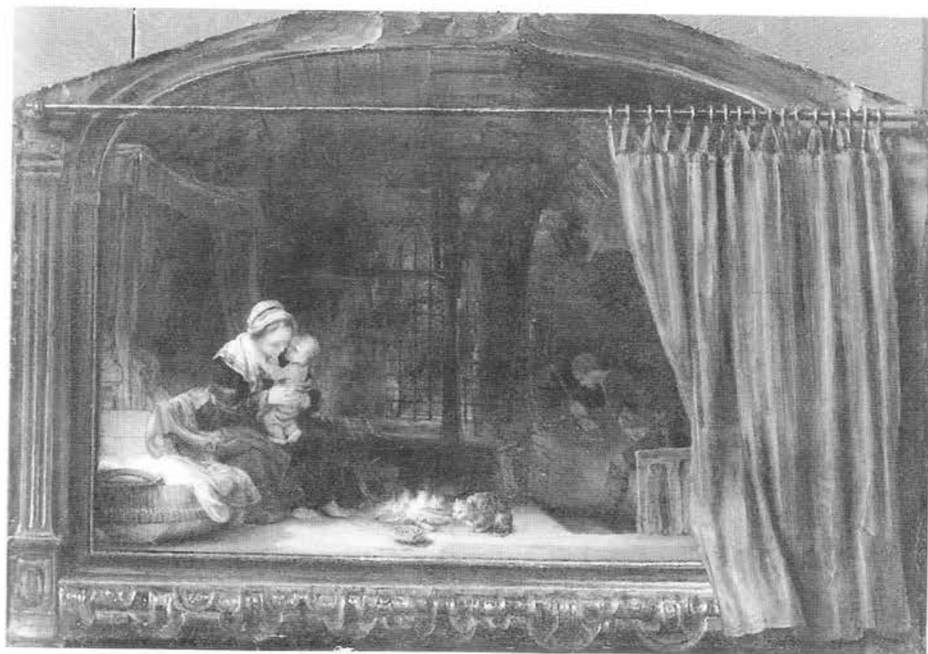
Binomul ramă fictivă/perdea fiind hărăzit unei cariere strălucite, suntem nevoiţi să mai zăbovim un moment asupra semnificaţiei acestei compoziţii. La fel ca şi rama, perdeaua este un obiect făcând parte din accesoriile expoziţionale ale unui tablou. Istoria sa este îndelungată şi – datorită multiplelor sale implicaţii – nu putem decât să o survolăm. În arta religioasă a Evului Mediu, aşa-numitul

velum făcea parte din punerea în scenă a imaginii de altar, a învălui/a dezvălui ţinând de o dialectică a prezentării imaginilor, în concordanţă cu funcţia lor liturgică. Este semnificativ că, spre sfârşitul secolului al XVI-lea şi mai ales în secolul al XVII-lea, utilizarea religioasă a acelor *vela* devine practic inexistentă[49]. Tocmai în această epocă documentele notează dezvoltarea motivului perdelei în prezentarea unei opere cu caracter privat[50]. În unele medii culturale, valoarea sa religioasă este păstrată[51], în altele, el dobândeşte o funcţie strict expoziţională. Perdeaua protejează tabloul de praf şi de o lumină prea puternică. Ea este trasă numai când proprietarul vrea să arate sau să contemple imaginea (il. 55,61,63,64,67).

În măsura în care sursele ne permit, putem izola două categorii de opere ce erau prevăzute cu o perdea: capodoperele şi imaginile cu caracter licenţios. În primul caz, în afara funcţiei sale protectoare, folosirea perdelei se explică prin caracterul său de barieră vizuală. Dezvăluind tabloul doar pentru ocazii speciale, se evita banalizarea sa şi se sporea efectul său asupra privitorului[52]. Această funcţie îşi schimbă parţial sensul în cazul unor tablouri mai mult sau mai puţin licenţioase. *Venus la oglindă* de Velázquez sau *Amorul profan* de Caravaggio nu erau dezvăluite de colecţionar decât în faţa unor prieteni intimi (în general bărbaţi)[53].

Motivul perdelei *pictate* beneficiază, şi el, de o istorie îndelungată. Trebuie însă bine marcată diferenţa între perdeaua ca motiv iconografic, *în* tablou, şi reprezentarea perdelei *pe* tablou. Primul caz nu are decât prea puţin de-a face cu dorinţa de autodenotaţie a operei. El ţine de accesoriile simbolice ale apariţiei regale şi de revelarea sacrului[54]. Este totuşi simptomatic că în secolul al XVII-lea, motivul perdelei *în* tablou va fi chemat la o nouă viaţă[55], cucerind teritoriile artei profane, şi că uneori privitorul nu poate distinge decât anevoie dacă este vorba de un obiect aparţinând spaţiului reprezentării sau celui al expunerii. Exemplul cel mai celebru în această privinţă este *Scrisoarea* de Vermeer, de la Dresda (către 1659).

Pentru ca perdeaua pictată să poată fi percepută ca un accesoriu contextual, ea trebuie să fie integrată în rama fictivă. Este tocmai cazul *Sfintei Familii* de Rembrandt (il. 36). Atunci când rama şi tabloul nu mai sunt nişte fragmente contextuale, fenomenul îl nelinişteşte pe privitor şi îl incită la reflecţie. Acesta poate fi înşelat în primul moment de iluzionismul reprezentării, dar el descoperă imediat înşelătoria. Soluţia este simplă: el nu se află *în faţa unui tablou* oarecare, ci *în faţa reprezentării unui tablou*. Această atitu-



36. Rembrandt, *Sfânta Familie*, 1646, lemn, 46,5 x 68,8 cm, Kassel, Gemäldegalerie.

dine activă, întemeiată pe binomul „a amăgi"/ „a dezamăgi", ne este cunoscută încă din Antichitate (Pliniu cel Bătrân se referă la ea în legătură cu concursul dintre Zeuxis şi Parrhasios[56]) şi este foarte bine ilustrată în secolul al XVII-lea într-un text pe care istoria artei aproape l-a ignorat, deşi este dat drept un repertoriu al receptării artistice din acea epocă. Este vorba de aşa-numitul *Essay* al lui Binet.

Care este, aşadar, atitudinea ce trebuie avută în faţa unui tablou precum *Sfânta Familie* de Rembrandt?

Iată răspunsul lui Binet:

> „...degeaba se protestează că trebuie trasă perdeaua, spre a vedea ce se ascunde după ea, căci în fapt nu există nimic acolo, fiindcă totul este plat, apropiat, neted, mort..." [57]

Paradoxul „simulării" este accentuat la Rembrandt prin inserarea semnăturii pictorului (*Rembrandt ft. 1646*) *în* tablou, pe o mobilă care nu are altă funcţie aparentă decât aceea de a-i fi suport. Semnătura se găseşte tocmai în zona unde perdeaua a fost ridicată. Rembrandt ar fi putut semna, de pildă, pe ramă (după cum permitea tradiţia), într-un colţ al pânzei sau chiar pe perdea. Semnând acolo unde se ridică perdeaua, el pare a ne spune că ceea ce se dezvăluie este *„un Rembrandt"*. Tabloul capătă valoarea unei autocitări, un citat neavând alt context decât propriile sale „ghilimele"

(ramă/perdea). Faptul că aceste „ghilimele" trimit la un context mai larg (colecție, interior ornat cu tablouri...), este de la sine înțeles, dar privitorului îi revine rolul de a-l reconstrui mental.

În anii 50, invenția lui Rembrandt cucerește definitiv arta profană. Printre elevii săi, se vor număra Gerrit Dou și Nicolaas Maes care vor aduce variațiunile cele mai interesante. La Maes, jocul dintre reprezentare și conștiința de sine în reprezentare atinge gradul maxim. Așa-numita *Iscoadă*[58] (il. 37) arată în ce mod motivul privirii prin ușă, analizat în paginile anterioare, se combină cu cel al privirii prin rama tabloului.

Printr-o cornișă pictată, având deasupra o tijă de perdea, se vede interiorul unei bucătării, care se deschide, la rândul său, către un al doilea interior unde, printr-o ușă, se poate întrevedea o scenă (probabil o altercație)[59], ascunsă parțial de perdeaua din primul plan. Această perdea care, prin *trompe-l'oeil*-ul său accentuat, aparține spațiului privitorului, ascunde, în același timp, zona dreaptă a tabloului, împiedicând accesul nostru la intrigă. Între tablou și privitor se stabilește o intensă comunicare, cu atât mai intensă cu cât ea este, în realitate, întreruptă. Prin gesturile, atitudinea și privirea sa, personajul din primul plan – „iscoada" – implică, atrage. Ea are aceeași funcție ca și slujnica din tabloul lui Maes de la Londra (il. 25), menționat mai sus. Dar în timp ce în acest din urmă caz, interlocutorul se afla în primul plan, iar așa-numitul *doorkijkje* nu era decât un accident aparent[60], „iscoada" este aici o intermediară declarată între cel care privește și ceea ce se petrece dincolo de ușa din fundal. Ea atrage atenția asupra acestui al doilea nivel al reprezentării. Funcția sa este foarte apropiată de cele ale altor figuri asemănătoare din pictura secolului al XVII-lea, de pildă, bătrâna din tabloul lui Velázquez *Christos acasă la Marta și Maria* (il. 2).

La fel ca bătrâna, lui Velázquez, slujnica lui Maes este o moștenitoare, la limita extremă a „comentatorului" lui Alberti și joacă rolul retoric de introducere la discursul imaginar. Ea ne atrage atenția asupra celor ce se petrec în planul doi; ea ne îndreaptă privirea într-acolo. Planul secund este la Velázquez un „cvasitablou". La Maes, el este o pură „adâncitură", primul plan, adică reprezentarea în totalitatea sa, fiind cel care, cu ajutorul ramei pictate și al perdelei, se dezvăluie ca „tablou". Acest tablou este o pură punere în scenă a procesului de comunicare picturală[61].

Figura „comentatorului" albertian a cucerit de acum înainte centrul reprezentării. El era deja prezent – așa cum



37. Nicolas Maes, „*Iscoada*", către 1655, lemn, 45,7 x 71,1 cm, Londra, Guildhall Art Gallery.

am văzut – în scenele dedublate ale lui Aertsen (il. 1), ca „apostol supranumerar", și, ca apariție gigantescă în primul plan al tabloului, la Velázquez (il. 2). Dar, atât la unul, cât și la celălalt, comentatorii făceau parte dintr-o țesătură narativă complexă. La Maes, „comentatorul" ocupă centrul tabloului și face cuplu cu motivul perdelei. Atras în dialog, privitorul este tentat să „*ridice perdeaua*" (cum ar fi spus Binet) lovindu-se inevitabil de binomul perdea/ramă care îi interzice să devină „actant" *în* tablou și îl respinge, în mod fatal, în poziția „privitorului". Așa cum a demonstrat Wolfgang Kemp, slujnica (care atrage) și perdeaua (care ascunde) sunt termenii unei puternice „sructuri de apel", pe care se sprijină opera în totalitatea sa. Această structură este cu atât mai manifestă cu cât ea pune în joc deopotrivă reprezentarea și conștiința de sine a reprezentării.

Găsim aici, în stare pură, ceea ce Roger de Piles, la capătul unei perioade de experiențe artistice intense, va considera ca fiind caracteristica esențială a picturii ca artă:

> „Adevărata Pictură este cea care ne cheamă (ca să zicem asfel) surprinzându-ne: și suntem atrași irezistibil de ea prin efectul puternic pe care-l produce, ca și cum ar avea să ne spună ceva."[62]

Partea a doua

OCHIUL CURIOS

IV. Despre asamblaj

(Sau cum se face un tablou nou cu o imagine veche)

1. Dedublare, inserare, încastrare

Procesele de dedublare analizate până aici dezvăluie căile prin care imaginea „modernă" a încercat să-și cucerească un statut de autonomie. Am văzut că, în acest efort de autodefinire, genurile picturale noi – natura moartă, peisajul, scenele de interior – au jucat un rol preponderent. Meditația metapicturală nu a evitat însă domeniul artei tradiționale, adică al artei religioase. Numai că, de această dată, meditația a avut loc într-un context dialectic întemeiat tocmai pe opoziția dintre „vechi" și „nou". *Historia* biblică, plasată într-o „adâncitură" – la un Aertsen (il. 1), la un Velázquez (il. 2) –, se prezintă ca „imagine" mai ales datorită contrastului cu natura moartă și/sau scena de gen ce invadează spațiul tabloului. În același mod la Rembrandt – în *Sfânta Familie* de la Cassel (il. 36) –, *historia* se definește ca „tablou" apelând la contextul său expozițional. *Sfânta Familie* este „un tablou" și, mai mult încă, ea este „un Rembrandt", datorită jocului în care sunt angrenate rama fictivă, perdeaua fictivă și semnătura.

Dar domeniul artei religioase nu se epuizează cu *historia*. Mai există cel puțin încă un tip de imagine pe care tradiția îl investise cu o funcție strâns legată de cultul creștin și, în consecință, greu re-definibilă ca „tablou", în sensul modern al termenului. Este vorba de icoană[1]. Cum să fie regândită icoana în contextul unei meditații metapicturale? Și, înainte de toate, posibilitatea de principiu a unui asemenea demers există ea oare?

Prima tentativă de reactualizare a icoanei nu se manifestă în medii strict artistice, ci ecleziastice. Ea nu este deci – la originile sale – un demers pur metapictural, chiar dacă va deveni curând unul. Metoda de inserare pe care secolul al XVII-lea a dezvoltat-o pentru a expune anumite icoane este de un tip cu totul special. Ea se constituie ca un caz-limită al „imaginii în imagine": imaginile inserate și cele inserante sunt două realități diferite atât din punctul de vedere fizic, cât și din punctul de vedere cultural (il. 39,43). Spre deosebire de „tabloul în tablou", unde imaginea inserată este repetarea unei imagini care se găsește, în principiu, altunde-

va, acest caz aparte este datorat unui montaj efectiv realizat prin *transpunere*. În paginile ce urmează, vom denumi acest montaj efectiv *încastrare*[2].

Imaginea încastrată nu se află, față de imaginea încastrantă, într-un raport de reprezentare, așa cum se întâmplă în celelalte variante ale inserării. Spațiul încastrant nu „reprezintă" o altă imagine, ci o primește în sânul său în toată realitatea sa fizică. În încastrarea imaginilor, două spații – două lumi – sunt montate una în cealaltă. Imaginea încastrată este prezentă, în cadrul asamblării, în integritatea sa fizică. Ea nu este numai *imagine*, ci și *obiect*. Trebuie însă să ne ferim să simplificăm în mod abuziv datele problemei: în imaginea-cadru nu se încastrează un obiect oarecare, ci un obiect care este, la rândul său, o imagine.

Încastrarea ar putea fi descrisă și într-o altă manieră. Orice imagine pictată „modernă" este, într-un fel, „montată" în cadrul său. Unica – dar marea – diferență este că în încadrarea curentă, montura este un obiect, în vreme ce în încastrare, „montura" este ea însăși o imagine. În intersectarea imaginii ca obiect cu obiectul ca imagine vor trebui căutate motivările încastrării. Valoarea de imagine și valoarea de obiect sunt deopotrivă prezente aici: încastrarea este un fenomen extrem al cultului imaginilor.

Nu există un exemplu mai bun în această privință decât istorisirea genezei și a destinului celei mai celebre asamblări de imagini realizate către 1600, și anume operele lui Rubens pentru Chiesa Nuova din Roma[3].

2. Grefa recalcitrantă: avatarurile așa-numitei *Madonna della Vallicella*

Biserica „Santa Maria in Vallicella e Gregorio Magno" a devenit în 1575 proprietatea ordinului Oratorienilor, fondat de Sfântul Filippo Neri. Ea va cunoaște în mod succesiv mai multe reamenajări profunde[4], care o vor transforma în cele din urmă în actuala „Chiesa Nuova". Atunci când papa Grigore al XIII-lea a donat biserica Oratorienilor, ea adăpostea deja fresca Madonei Nikopoia provenind de pe fațada unei case învecinate (*la Casa della Stufa*)[5]. Potrivit legendei, această frescă ar fi sângerat, lovită de piatra unui eretic. După acest miracol imaginea a fost transferată în Biserica Santa Maria e San Gregorio, unde a fost instalată în prima capelă din stânga; ea va rămâne multă vreme aici, în ciuda reconstruirilor repetate ale bisericii. În timpul lui Filippo Neri deja, și mai mult încă în timpul lui Cesare Baro-

nius (superior al ordinului din 1593), *Madonna della Vallicella* va tinde să devină emblema Oratorienilor (il. 38). Faima fără precedent a acestei Madone se datorează desigur acelui *revival* paleocreştin survenit la Roma în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când au fost reabilitate o mare parte din vechile imagini miraculoase.



38. Anonim, *Pagina de titlu a „Analelor" lui C. Baronius*, Anvers, 1601.

În lucrările de la Chiesa Nuova, decorarea altarului ocupa un loc cu totul aparte. La 2 august 1606 a fost emis un decret în care se putea citi că „imaginea Madonei trebuie să fie transportată pe altarul principal şi că se acceptă oferta pictorului care vrea să picteze tabloul..."[6]

Astfel a intrat în scenă Rubens.

Contractul pentru decorarea aşa-numitei *cappella maggiore*, datat 25 septembrie 1606, lasă cu greu să se întrevadă că preconizata colaborare a artistului flamand cu Oratorienii avea să devină o dezbatere (şi o luptă) având drept principal subiect însăşi „asamblajul de imagini". Contractul specifică faptul că pictura de altar încredinţată lui Rubens trebuia să urmeze cu stricteţe indicaţiile comanditarilor, şi să-i reprezinte, aşadar, „pe Sfinţii Martiri Papianus şi Maurus de-o parte, pe Sfinţii Nereus, Achilleus şi Flavia Domitilla de cealaltă, pe Sfântul Grigore cel Mare la mijloc şi pe Sfânta Madonă deasupra..."[7]. Era vorba, în aparenţă, de o *Sacra Conversazione* complexă, dar cu nimic revoluţionară faţă de normele iconografice tradiţionale. Din acest document nu putem deduce decât cu greu că „Sfânta Madonă" ar fi trebuit să fie „o imagine". Numai confruntând contractul din luna septembrie cu decretul din august putem ajunge la această concluzie. Contradicţiile între decretul din august

(care vorbea despre „transportul" imaginii către altar) şi contractul din septembrie nu sunt decât prima verigă din lanţul neîntrerupt al contradicţiilor similare ce vor însoţi povestea colaborării lui Rubens cu Oratorienii.

Un nou document survine pentru a produce şi mai multă confuzie. În iunie 1607, pictorul îi scrie secretarului ducelui Vincenzo de Gonzaga (protectorul şi patronul său) că tabloul de altar era deja gata, dar că nu putea fi instalat şi dezvăluit publicului înaintea lunii septembrie, pentru că doar atunci se putea transporta imaginea Madonei de la Vallicella spre a fi aşezată în partea superioară a tabloului[8].

Terminologia folosită în această scrisoare este semnificativă. Tabloul de altar este desemnat prin termenul „*quadro*", iar Madona de la Vallicella prin cel de „*sacra immagine*". Se înţelege că „*sacra immagine*" şi acel „*quadro*" trebuiau să alcătuiască un ansamblu („*non potendosi scoprire l'una senza l'altro*"). Este vorba de aceeaşi terminologie ca aceea utilizată în decretul Oratorienilor din august 1606, unde diferenţa de statut dintre *immagine* şi *quadro* apărea în mod clar: *si trasporti l'Immagine della Madonna all'Altar Maggiore, et si accetti l'offerta del Pittore che vuol fare il quadro.* Această terminologie reflectă discriminarea precisă între pictura „modernă" (*quadro*) şi imaginea veche cu însuşiri miraculoase (*immagine*).

În perioada sosirii lui Rubens la Chiesa Nuova, se cunoştea deja o soluţie posibilă, la care face probabil aluzie decretul din august. Este vorba de „tabloul-tabernacol", care se bucura de câteva decenii de o anumită popularitate[9]. „Tabloul-tabernacol" rezultă din încastrarea unei imagini vechi într-un nou tablou. Apariţia sa este greu databilă. Ea este precedată de metoda de încastrare a relicvelor sau de prezentare a Sfintelor Taine într-o scenografie făcută din imagini. În secolul al XV-lea, după cum se ştie[10], montajul de imagini era deja o procedură consacrată. Era vorba de obicei de imagini de format mic (de „icoane" beneficiind de un anumit prestigiu), plasate într-un retablu, adică într-un tablou de altar cu funcţie publică, oficială (il. 39). În această transpunere, tabloul-cadru era conceput integral în raport cu imaginea încastrată. El se organiza în jurul acesteia, o „învăluia", o prezenta publicului într-un context de celebrare.

Din punct de vedere tematic, imaginea încastrată constituie nucleul compoziţiei în totalitatea sa. Imaginea încastrantă este un intermediar între acest nucleu şi credincioşi, o *conexiune* între obiectul consacrat cândva veneraţiei private şi masa credincioşilor. Încastrarea este o metodă de *expunere*. Ea „expune" publicului o imagine care, prin vechimea ei, prin caracterul său miraculos sau doar prin re-



39. Aurelio Lomi, „*Tablou-tabernacol*", către 1581, Genova, Santa Maria in Castello.

puta̦tia sa făurită în timp, a dobândit caracterul unei relicve. Situat în zona altarului, „tabloul-tabernacol" este pus în rela̦tie cu reprezentarea Sfintelor Elemente. Conceptul de legătură este ideea Epifaniei lui Christos, care se realizează atât în imagine, cât şi în pâine şi vin[11]. Astfel majoritatea încastrărilor „ex-pun" „trupul lui Christos" (prezentat de Madonă sub forma lui *vir dolorum*, sau chiar, uneori, în mod simbolic, ca potir şi/sau ostie).



40. Rubens, *Studiu pentru „Madona din Vallicella"*, 1606, cretă și laviu, 73,5 x 43,5 cm, Montpellier, Musée Fabre.

Probabil că o scenografie asemănătoare, având în centrul său Madona miraculoasă de la Vallicella, ar fi trebuit să o realizeze Rubens conform decretului din august 1606. Dar tabloul, care ar fi fost „aproape gata" în iunie 1607, nu lasă să se vadă nici o urmă de încastrare. Soluția aleasă aici de Rubens pare a fi un compromis între două curente de

gândire divergente printre Oratorieni[12], care probabil au predominat în mod alternativ în răstimpul celor doi ani de prezență a pictorului la Chiesa Nuova.

Prima variantă imaginată de Rubens (il. 41), și care va fi refuzată de către Filipini, nu urmează nici soluția simplei apariții a Fecioarei în nori (ca în micul tablou care – se știe – orna masa de lucru a lui Baronius), nici pe aceea a transpunerii directe a frescei în tabloul de altar. Este vorba de ceea ce s-ar putea denumi „o pseudo-încastrare". Madona este reprezentată aici ca „imagine". Ea se găsește într-o cornișă de piatră fictivă pe care niște *putti* o înconjoară cu o ghirlandă. Este integrată într-un context narativ la care participă cei șase sfinți. Sfântul Grigore cel Mare pare să o contemple, în extaz. Privirile sale sunt ridicate către imaginea miraculoasă, în vreme ce mâna sa dreaptă aproape iese din tablou, în spațiul privitorului, transmițându-i harul. Martirii își îndreaptă privirea fie către Madonă, fie către



41. Rubens, *Sfinții Grigore, Domitilla, Maurus, Papianus, Nereus și Achileus dinaintea Madonei din Vallicella*, 1607, ulei pe pânză, 477 x 288 cm, Grenoble, Musée des Beaux-Arts.

privitorul imaginar, dezvăluindu-se, așadar, ca niște intermediari între credincioși și icoană[13].

Ceea ce frapează, în această primă variantă, e faptul că Madona este repezentată, în același timp, ca imagine și ca apariție. Această cornișă în care ea se găsește este deopotrivă ramă de imagine și ancadrament de fereastră. Pentru a complica lucrurile, sau mai degrabă pentru a le lăsa în ambiguitatea lor esențială, un *putto* îmbrățișează această ramă ca și cum ea nu ar încadra în realitate nimic. Astfel, totul pare să contribuie la a prezenta atitudinea lui Grigore față de Madonă ca pe *adevărata* atitudine a credinciosului în fața imaginii: a vedea (și a adora), *prin* sau *dincolo* de imagine, prototipul[14].

Este greu de crezut că în această primă variantă, fresca din capelă ar mai fi putut juca un rol direct. Scrisoarea lui Rubens din 1607 lasă să se presupună acest lucru, dar tabloul îl exclude. S-a încercat găsirea mai multor soluții la această problemă, presupunând că retablul ar fi trebuit să acopere fresca și să o ascundă privirilor credincioșilor, sau că fresca ar fi urmat să fie așezată deasupra retablului. Nici o soluție nu este însă pe deplin acceptabilă, și se știe că fresca a rămas *in situ* până în luna martie 1608. Primul tablou al lui Rubens a fost refuzat de Oratorieni și nu a fost, nici el, niciodată instalat pe altar. Este curios, dar nu mai puțin semnificativ, că după refuz, Rubens a încercat (fără succes) să plaseze acest complex tablou de altar într-o colecție privată, evitând, în timpul tratativelor, orice referire la problemele iconografice care determinaseră refuzul: tabloul, va spune el, s-a dovedit neexpozabil în Chiesa Nuova din cauza condițiilor improprii de ecleraj[15].

Dar ar fi prea simplu să credem că refuzul Oratorienilor de a instala tabloul lui Rubens pe altar nu va fi avut decât motivări de ordin formal. Baronius moare la sfârșitul lui iunie 1607, și probabil că aici trebuie căutate rațiunile schimbării opiniei Filipinilor, schimbare implicând în primul rând dificultățile teologice ale „montajului" de imagini. Acest fapt este de altfel pe deplin vizibil în decretul din 30 ianuarie 1608, unde citim că pictorul este gata să refacă tabloul în partea sa superioară (*mutandolo circa l'invenzione, dal mezzo in sopra*), întrucât ceea ce făcuse înainte nu plăcuse (*poichè quello che ha fatto non è piaciuto*)[16].

A doua variantă, cea care se găsește și astăzi încă în corul de la Chiesa Nuova (il. 42), este în realitate rodul unei schimbări mult mai radicale decât lăsa să se presupună decretul. Partea superioară a vechiului tablou este, într-adevăr, complet schimbată; este schimbată, de asemenea, și tehnica picturală: uleiul pe ardezie înlocuiește utilizarea anterioară a

uleiului pe pânză. Dar una dintre marile noutăţi ale celui de-al doilea proiect este raportul dintre personaje şi compoziţie, în speţă dintre sfinţi şi Madonă. Versiunea finală a lui Rubens cuprinde trei panouri distincte: în centrul absidei se află aşezată Madona adorată de îngeri (il. 42,43); în *cornu evangelii* se găsesc Sfinţii Grigore, Maurus şi Papianus, iar în *cornu epistulae* figurează Domitilla, Nereus şi Achilleus. Cele trei panouri înconjoară absida, în centrul căreia se găsea altarul. Se formează astfel un spaţiu scenic complex,



42. Rubens, *Adoraţia Madonei din Vallicella*, 1608, ulei pe ardezie, 425 x 250 cm, Roma, Chiesa Nuova.

care acționează într-o manieră absolut nouă asupra privitorului. În tabloul central, poate fi văzută Madona într-o ramă ovală, o ramă, de această dată, reală (și nu pictată ca în prima versiune). Ea este susținută de îngeri.

Între timp (februarie-martie 1608), fresca părăsise în sfârșit capela pentru a fi transportată în absida corului, unde a fost instalată într-un „orificiu" al tabloului central al lui Rubens. Așadar, aici avem de-a face cu un veritabil montaj de imagini. Încastrarea este însă atenuată prin instalarea unei clapete în fața frescei. Pe această clapetă figurează o efigie a Madonei de la Vallicella care nu se îndepărtează prea mult de prima variantă a lui Rubens. Clapeta respectivă trebuia să fie ridicată numai cu ocazia sărbătorilor principale, când putea fi contemplată, în centrul tabloului, *adevărata* imagine a Madonei de la Vallicella. Soluția imaginii-clapetă sugerează că, așa cum *îndărătul* Fecioarei lui Rubens se află imaginea veche, *dincolo* de imaginea veche se află prototipul. Această suprapunere de imagini este în realitate soluția destul de fragilă a unei mari probleme teologice; este probabil motivul pentru care, în mai multe decrete consecutive (1611, 1612, 1616...)[17], Oratorienii au ordonat returnarea frescei la amplasamentul său inițial, returnare care nu a fost însă realizată niciodată.

În ultima versiune a tabloului de altar de la Chiesa Nuova, Rubens operează de două ori transformarea „imaginii" în „tablou". O dată prin inserarea acelei *imago clipeata* într-un *quadro* și, încă o dată, prin procedeul „clapetei". Această punere în scenă îi lasă imaginii centrale întreaga sa forță doctrinară, subliniată în plus prin faptul că, acum, tot spațiul corului pare a se concentra asupra imaginii Madonei: îngerii o adoră, Sfinții Martiri din panourile laterale o contemplă, credincioșii înșiși sunt atrași de o mișcare centripetă ducând la icoană. În cadrul serviciului liturgic, ea devine, împreună cu altarul, centrul atenției.

Lucrând pentru Oratorieni, Rubens nu s-a confruntat numai cu problema „vechiului" și a „noului", ci și cu aceea a „imaginii" ca obiect de adorație și a „tabloului" ca mijloc de prezentare. Raportul dintre „imagine" și „tablou" (sau „tablouri") poate fi definit în termeni moderni ca o „intertextualitate sintagmatică": încastrarea „prezintă" (spațial și temporal) icoana, aceasta din urmă găsindu-se într-un raport de contiguitate cu tabloul-cadru și panourile laterale. Dar dificultatea acestei opere rezidă în faptul că intertextualitatea sintagmatică este dublată de o alta, de tip asociativ: „imaginea" s-a dedublat: avem, de-o parte, imaginea miraculoasă (fresca) și, de cealaltă, reprezentarea acestei imagini (clapeta). Raportul dintre cele două imagini este un raport *in absentia*: prezența uneia implică absența celeilalte.

43. *Madona din Vallicella,* detaliu din figura 42 cu fresca (132 x 83 cm) vizibilă.



„Icoana-ca-reprezentare" („clapeta") face parte din „tablou": ea *este* „tablou". Acesta din urmă „re-prezintă" imaginea veche, acoperind-o totodată. O concluzie cu răsunet îndelungat pare a se degaja de aici: începând cu Rubens, *icoana* și *tabloul* se exclud reciproc.

3. Asamblaj și colecție: „Madona în ghirlandă" din „Cabinetele de Amatori"

În ciuda concluziei ce pare a se degaja din povestea frământată a colaborării lui Rubens cu Filipinii, asistăm, în primul sfert al secolului al XVII-lea, la pătrunderea imaginii

încastrate în mediul privat al colecționarilor de artă. Modul în care survine acest proces și în care schimbarea contextului său determină o modificare a structurii intertextuale poate fi ilustrat în detaliu prin bogata serie de imagini – Madone, mai ales, dar și portrete, reprezentări narative sau reprezentări simbolice – înconjurate de o ghirlandă de flori, specialitate în care pictorii flamanzi au excelat (il. 44, 45, 46).

Fapt semnificativ: apariția tipului „Fecioarei în ghirlandă" constituie, conceptual și cronologic, continuarea, pe un alt plan, a problemelor puse de lucrările lui Rubens pentru Orarorieni. Apariția și răspândirea încastrării cu funcție privată pot fi urmărite pas cu pas datorită, mai ales, corespondenței lui Jan Brueghel cel Bătrân cu cardinalul Federico Borromeo de la Milano[18], care, potrivit surselor, ar fi fost, de asemenea, inventatorul acestei noi formule.

Într-adevăr, într-o scrisoare a lui Brueghel datând din 1 februarie 1608 (adică tocmai din perioada când marea frescă din Biserica Filipinilor de la Roma se pregătea să-și părăsească locul spre a fi transportată în absidă), putem citi: „Mă străduiesc să termin micul tablou cu compartimentul său de flori; conform dorinței Eminenței Sale, voi așeza în centru o Madonă cu peisaj"[19]. Iar într-o altă scrisoare, datată din aceeași zi, el adaugă: „N-am făcut, până în prezent, nimic asemănător"[20]. Contribuția directă a cardinalului la crearea „Fecioarei în ghirlandă" pare a fi astfel mai mult decât o simplă ipoteză.

Tabloul citat în scrisori se găsește astăzi la Ambrosiana din Milano (il. 44). Este vorba de un mic ulei pe aramă (27x22 cm), cu ramă aurită, în care este încastrată imaginea Madonei, pictată pe o placă de argint (7x5 cm), înconjurată de o ramă ovală, tot din argint. Acestui asamblaj i se adaugă combinația „mâinilor". Se știe, acum că Brueghel este doar autorul așa-numitului *quadretto*, adică al tabloului-cadru cu bogata sa ghirlandă de flori, în vreme ce Madona este opera lui Hendrick van Balen. Se știe, de asemenea, din aceleași surse că Jan Brueghel i-a plătit el însuși colaboratorului său 12 filippi pentru mica Madonă și 4 filippi unui terț pentru rama aurită, în timp ce el a primit de la cardinal, pentru operă în ansamblul său, 300 de filippi, sumă pe care a găsit-o mai degrabă dezamăgitoare[21].

Aceste detalii pecuniare fac să reiasă o curioasă diferență de preț între tabloul-cadru și tabloul încastrat. Acesta din urmă nu are – dacă ar fi să ne luăm după corespondență – nici o valoare picturală ieșită din comun, nici o semnificație doctrinară specială. Mica Madonă a lui Van Balen nu este o imagine miraculoasă, nici o copie a vreunei icoane celebre.

44. Jan Brueghel cel Bătrân și Hendrick van Balen, *Madona în ghirlandă*, 1608, ulei pe aramă, 27 x 22 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



Prețul său (12 filippi) contrastează net cu suma obținută de Brueghel pentru ghirlanda sa (284 filippi).

Opera în sine nu are nimic excepțional: centrul atenției este Madona, în vreme ce tabloul-cadru nu este decât o manieră aparte de a prezenta această figură eminentă privitorului. Ghirlanda – care reproduce, teoretic, decorația reală a unei icoane reale – formează o a doua „ramă", pictată, ce dublează rama efectivă a icoanei. Ghirlanda reia forma ovală a imaginii centrale, facilitându-i totodată inserarea în ansamblul rectangular al tabloului. Toată zona cuprinsă între rama icoanei și cea a așa-numitului *quadretto* – adică toată contribuția lui Brueghel la acest tablou – nu este decât un discurs pictural asupra ideii înseși de ramă[22]. Față de Madonă, ghirlanda beneficiază de un grad de realitate superior, de unde prezența pe una dintre flori a unei insecte pic-

tate, care va deveni curând un *topos* al genului. Jocul între imagine şi realitate, obţinut cu ajutorul ghirlandei, îi conferă micului tablou caracterul de „curiozitate", foarte potrivit aşezării sale în *quadreria* cardinalului (care va deveni, în 1618, Pinacoteca Ambrosiana)[23]. În interiorul Pinacotecii, Madona trebuie să fie percepută ca o *imagine* cu statut aparte, dar în acelaşi timp ca un „tablou", asemeni tuturor ce sunt prezente aici. Ea nu mai este un simplu obiect de adoraţie ci, datorită insectei care se plimbă pe rama sa florală, un obiect de meditaţie asupra raportului dintre imaginea sacră, pictură şi realitate.

Pentru a înţelege în ce context şi-a găsit locul acest *quadretto*, trebuie să ne reamintim că, cu câţiva ani înainte, Borromeo îi comandase lui Caravaggio celebrul său *Coş cu fructe*, iar lui Brueghel însuşi al său *Buchet mare* (1606). Dacă ţinem seama de aceste fapte, observăm că ideea *asamblajului* este prezentă, la un alt nivel, chiar la originile colecţiei moderne. O *quadreria* este rezultatul *contextualizării* unor imagini care diferă prin provenienţa, stilul şi mesajul lor. Cum poate fi integrată o imagine sacră într-un asemenea context? Iată întrebarea ce pare a se fi impus la originile „Madonei în ghirlandă".

Însuşi faptul că este vorba, în acest prim exemplar cunoscut[24], despre o operă de colaborare şi că Madona nu are nici o „aură" miraculoasă specială, sugerează că asamblajul este aici o problemă ce priveşte îndeaproape *quadreria* şi statutul său. Mica Madonă a lui Van Balen nu are nici una dintre calităţile cerute de tradiţia încastrării (vechime, caracter miraculos etc.). Ea nu urmează, de asemenea, nici o iconografie care să o poată lega de tradiţie. Madona *în peisaj* este deja o interpretare „modernă" a icoanei. Încă şi mai frapant este faptul că, în micul tablou (il. 44), putem discerne, în planul doi, silueta lui Iosif. Acest element sugerează că ne aflăm în faţa unei reprezentări extrem de speciale a „Fugii în Egipt", focalizată asupra Madonei cu Pruncul, adică în faţa unei imagini care prezintă icoana ca pe un fel de extrapolare a Fecioarei cu Pruncul dintr-un context narativ.

Toate aceste detalii arată că tabloul lui Jan Brueghel şi al lui Hendrick van Balen, comandat şi „inventat" de cardinalul Borromeo, este un montaj (*Einsatzbild* în terminologia germană). Dar este un montaj cu totul special: un *Einsatzbild* de pinacotecă. Într-adevăr: toate operele din seria ce va urma vor părăsi încastrarea efectivă, prezentă în exemplarul primitiv, pentru a deveni nişte „pseudo-încastrări". Primele verigi ale acestui lanţ, datorate aceleiaşi ambianţe ca aceea care a dat naştere tabloului din 1608, nu sunt mai puţin semnificative.

O a doua *Madonă în ghirlandă*, realizată probabil în 1617 (il. 46)[25], tot pentru cardinalul Borromeo şi păstrată astăzi la Luvru, conţine noutăţi remarcabile. Acest tablou este, de asemenea, o operă de colaborare, dar, de această dată, între Jan Brueghel cel Bătrân (pentru ghirlandă) şi Rubens (pentru Madonă). Prima noutate este aceea de a fi renunţat la orice încastrare efectivă. Opera este rodul unui asamblaj simulat. Imaginea centrală are o ramă pictată, ea nu este încastrată, dar se preface a fi astfel. Caracterul „real" al



45. Rubens şi Jan Brueghel cel Bătrân, *Madona în ghirlandă*, către 1620, lemn, 185 x 209,8 cm, München, Alte Pinakothek.

ghirlandei este subliniat prin prezenţa unui cacatoes şi a unei mici maimuţe ce se joacă printre flori. În medalionul central, se vede Madona cu Pruncul pe care nişte îngeri o încununează cu o cunună de flori. Între *încununarea* Madonei şi *încununarea imaginii sale* se stabileşte un dialog bogat în implicaţii, care vizează, încă o dată, accentuarea raportului dintre cinstirea acordată imaginii şi cinstirea acordată prototipului.

Această distincţie pare a se estompa în celebra *Madonă în ghirlandă* de la München (către 1620, il. 45)[26], în care îngerii nu se mai află *în* „imagine" şi nu o mai încununează pe Fecioară: plasaţi în tabloul-cadru, ei sunt reprezentaţi în timp ce fixează ghirlanda în jurul ramei în care apare Fecioara. Acest tablou nu mai este o simplă „Madonă în ghirlandă", el este punerea în scenă a drumului care duce de la Fecioara ca

prototip la imaginea sa ca icoană, și la adorația destinată prototipului prin încununarea acesteia din urmă[27].

Madona este centrul unei triple „înrămări": ea se găsește – la limita dintre imagine și viziune – într-un cadru ce-l amintește pe acela al unei ferestre; ghirlanda dublează acest prim cadru în timp ce *putti*, la rândul lor, formează un fel de ghirlandă vie. Dacă acel *quadretto* din 1608 (il. 44) și Madona de la Luvru (il. 46) pot fi considerate ca roadele unei încercări de adaptare a imaginii încastrate la necesitățile unei colecții, Madona de la München (il. 45) pare, dimpotrivă, dovada unei reveniri a *Einsatzbild*-ului în contextul său ecleziastic originar. Întregul tablou nu este, la urma urmelor, decât reformularea părții superioare a primei variante a Madonei de la Vallicella. Ceea ce-i lipsește este punerea în scenă a contemplării/adorării de către Grigore cel Mare și însoțitorii săi. În locul lor se află acum privitorul însuși. Acesta este implicat ca martor al efortului angelic de a cinsti imaginea Fecioarei: unul dintre *putti* ne privește, punându-ne astfel în contact personal cu imaginea.

S-ar putea deci afirma că tabloul de la München, care este desigur cel mai celebru exemplar al „Madonei în ghirlandă", nu este decât o excepție în cadrul acestei bogate serii, rezultatul unei sinteze între tabloul de galerie și imaginea de devoțiune. Să nu ne mirăm, așadar, dacă nu-l găsim niciodată reprodus în picturile numite „Cabinete de Amatori", în care „Madona în ghirlandă" de tipul „colecție" joacă, dimpotrivă, aproape întotdeauna un rol important. O privire aruncată asupra acestor tablouri[28] (il. 48-53), ce reprezintă, în majoritatea cazurilor, niște galerii imaginare, uneori într-un context alegoric, permite ilustrarea modului în care „Madona în ghirlandă" era privită, și anume ca o parte dintr-un ansamblu de imagini de colecție.

Voi avea ocazia să revin în detaliu asupra semnificației tablourilor cu „Cabinete de Amatori", dar este suficient să notez pentru moment că „Madona în ghirlandă" este, la început mai ales, aproape mereu prezentă în ele. În primele „Cabinete" cunoscute, prezența acestui tip de efigie marială frapează, în ciuda aparentei *lipse de spațiu*. Ea pare a fi „ultima venită" în colecție. Gradul său de contextualizare este minim, și chiar problematic. Ea se găsește de obicei la extremitatea dreaptă a spațiului reprezentat, ceea ce înseamnă, conform ordinii de lectură tradiționale, „la urmă". Arareori agățată pe perete, ea se sprijină pe sol, ca și cum pictorul (sau colecționarul) nu putuse încă să-i determine locul său exact. Vizibilă, așadar, la extremitatea dreaptă și în primul plan, „Madona în ghirlandă" se vădește, în contextul unei colecții



46. Rubens și Jan Brueghel cel Bătrân, *Madona în ghirlandă*, către 1617, lemn, 83,5 x 65 cm, Paris, Luvru.

(fie ea imaginară sau alegorică) deosebit de problematică. Ea se află totuși aici.

Faptul că primele reprezentări contextuale ale Madonei sunt datorate lui Brueghel și Rubens, adică artiștilor care contribuiseră cel mai mult la crearea și răspândirea acestui nou tip de imagini, este de asemenea semnificativ. În *Alegoria Văzului* de la Prado (1617, il. 47), se observă o mare „Madonă în ghirlandă" ce cuprinde aceleași elemente compoziționale ca și tabloul aflat azi la Luvru (il. 46). Singura diferență rezidă în dimensiunile lor. În vreme ce *Fecioara* de la Luvru este încă un *quadretto*, cea din alegoria de la Prado este un tablou aproape supradimensionat, ce rivalizează prin proporțiile sale cu piesa-cheie a acestei galerii imaginare, agățată în centrul peretelui și reprezentând o *historia* profană.

Madona din *Alegorie* (il. 47) este a doua reprezentare databilă cu certitudine (1617), după cea din 1608. Este foarte



47 Rubens și Jan Brueghel cel Bătrân, *Alegoria Văzului*, 1617, lemn, 65 x 101 cm, Madrid, Prado.

posibil – așa cum s-a sugerat în mai multe rânduri – ca *Fecioara* de la Luvru (il. 46) să nu fie modelul acestui „tablou în tablou“, ci succesorul său, direct sau indirect[29]. Am fi chiar tentați să vedem în Madona de la Luvru o *extrapolare* a „Madonei“ apărând în acest context alegoric.

Oricare ar fi soluția acestei probleme, corespondențele între *tabloul independent* și „tabloul în tablou“ sunt multiple și atestă o puternică structură intertextuală. Pentru a evalua mai bine miza intertextuală, este necesar să acordăm atenție detaliilor. În *Alegoria* de la Prado, marea icoană are deasupra un papagal (simbol al Fecioarei, dar și aluzie la noțiunea de *imitatio*), în timp ce în centrul compoziției se află o maimuță cu ochelari în curs de a contempla un peisaj. În cazul Madonei de la Luvru, papagalul și maimuța sunt prezenți *în* tabloul-cadru, ascunși între florile ghirlandei. Este ca și cum Brueghel și Rubens, atribuindu-i Madonei autosuficiență, extrăgând-o din imaginea unei galerii, i-ar fi conferit, de asemenea, ceva din contextul simbolic în care aceasta era reprezentată inițial.

Este interesant de remarcat că prima apariție a „Madonei în ghirlandă“ într-un „cabinet de amator“ s-a produs în contextul unei alegorii a *văzului*. Din toată seria Madonelor, aceasta (ca și perechea sa reală de la Luvru) propune jocul cel mai evident între nivelurile realității. Este vorba despre un tablou-în-tablou cu datele unei pseudo-încastrări. Brueghel și Rubens – am văzut deja – stabilesc o corespondență între „Încununarea Fecioarei“ și „încununarea imaginii Fecioarei“. În acest dialog, ghirlanda din jurul imaginii posedă

48. Rubens și Jan Brueghel cel Bătrân și alți zece maeștri, *Alegoria Văzului și a Mirosului*, 1617-1618, pânză, 175 x 263 cm, Madrid, Prado.

un grad de realitate superior cununii purtate de îngeri. Dar acest tablou-în-tablou nu este aici decât o pictură printre altele, reprezentată într-o altă pictură. Ne aflăm în fața unuia dintre rarele cazuri de repetiție de gradul doi pe care istoria artei le-a cunoscut vreodată: *Madona în ghirlandă* din *Alegoria Văzului* de la Prado este *un tablou-în-tablou-în-tablou*.

Cele trei niveluri ale realului prezente în *Alegoria* de la Prado sunt detectabile prin intermediul recurenței motivului floral. Față de cununa *din* icoană, cununa plasată *în jurul* icoanei posedă un grad de realitate superior. Este realitatea „cadrului" față de cea a „imaginii". Dar, în afară de cadrul Madonei, există și un super-cadru care este galeria. Aceasta este, în raport cu operele care sunt reprezentate în cuprinsul tabloului, „reală". La acest al treilea nivel al realului, cel mai apropiat de privitor (așa cum icoana era cea mai depărtată), este plasat, sus la stânga, un buchet de flori într-o vază. Buchetul, ghirlanda și cununa rezumă telescopajul tripartit al acestui tablou.

Punerea în balanță a buchetului de flori și a „Madonei în ghirlandă" operată de *Alegoria Văzului* are valoarea unui *topos*. *Alegoria Văzului și a Mirosului* (1617-1618, il. 48) îl reia. Aici, buchetul ocupă toată zona stângă a tabloului (latura Mirosului). O figură feminină, personificarea acestui simț, este pe cale de a mirosi florile. Jos, la dreapta se găsește





49. Hieronymus Francken II, *Cabinet de Amator* (*„Prăvălia lui Jan Snellinck"*), 1621, lemn, 94 x 124, 5 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

o mică „Madonă în ghirlandă". Florile sale sunt doar „vizibile", ele nu sunt „reale", ele nu sunt „mirosibile".

Curând, jocul între „florile pictate" şi „florile reale" va fi reluat în alte „Cabinete de Amatori". Este greu să descifrăm încă de pe acum toate implicaţiile acestui joc. Reamintesc pentru moment că „Madona în ghirlandă" îşi are originea în gustul unui mare colecţionar, cardinalul Federico Borromeo, care-i comandase lui Brueghel celebrul *Buchet într-o vază de sticlă* în acelaşi timp cu micul *quadretto* din 1608 (il. 44). În descrierea Pinacotecii, pe care cardinalul a publicat-o în 1625, el s-a oprit îndelung asupra „Madonei" sale, desemnând-o ca piesa cea mai importantă din prima cameră a galeriei, în vreme ce va considera *Vaza cu flori* a lui Brueghel drept perla celei de-a doua şi ultime camere[30].

Binomul „buchet/Madonă în ghirlandă" apare în multiple variante şi sub multiple forme în „Cabinetele de Amatori" flamande. În *Prăvălia lui Jan Snellinck* de Hieronymus Francken II (1621, il. 49), Madona se găseşte, ca de obicei, aşezată direct pe sol. Nu există un buchet „real" în acest „Cabinet", dar există unul pictat, agăţat pe perete într-o ramă ovală, ce repetă traseul ghirlandei de care este înconjurată icoana.

În *Cabinetul de Amator cu Măgari iconoclaşti* de la Muzeul de Arte Frumoase din Anvers (il. 50), Madona a obţinut deja un loc pe perete, dar – lucru curios – ea este în-

51. Anonim Flamand, *Cabinet de Amator cu Alegoria Picturii*, cândva la Viena, colecţia Harrach.



50. F. Francken II, *Cabinet de Amator cu Măgari iconoclaşti*, 1619, 56 x 85cm, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts.

conjurată de peisaje. Buchetul este prezent şi aici, dar nu „în imagine", ci „în realitate", în vreme ce în *Alegoria Picturii* (il. 51), jocul devine mai complicat. „Fecioara în ghirlandă" s-a transformat într-o „Pietà în ghirlandă"; sub inspiraţia unui duh înaripat, un personaj învăluit de o draperie, fără





52. Frans Francken II, *Cabinet de Amator*, către 1615, ulei pe lemn, 49 x 64 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum.

îndoială o personificare a Picturii, tocmai pictează un buchet, pe care privitorul îl poate compara cu „modelul" așezat pe masa din mijlocul camerei.

Văzute ca niște simple documente de epocă, „Cabinetele de Amatori" și „Alegoriile" (ale Văzului sau ale Picturii) pun în evidență problemele contextualizării imaginii sacre într-o colecție. Văzute ca imagini formate pornind de la alte imagini, „Cabinetele" și „Alegoriile" sunt mărturiile cele mai complexe ale triumfului demersului intertextual. Funcționarea acestor discursuri intertextuale care combină juxtapunerea și încastrarea necesită o atenție deosebită. Pentru moment, mă voi limita la a arăta cum imaginea, desigur cea mai problematică din „Cabinete" – Madona în ghirlandă –, este aici nu numai „contextualizată", ci și „intertextualizată".

Cabinetul lui Frans Francken II de la Muzeul istoric din Frankfurt (1626, il. 52)[31] este unul dintre cele mai bune exemple în această privință. În primul plan se vede „Madona" reprezentată în picioare, în medalion, înconjurată de o ghirlandă în maniera lui Jan Brueghel. Tabloul este înconjurat de o ramă sculptată cu motive vegetale – transpunere în relief a motivului ghirlandei. Icoanei îi este pandant o statu-



etă a Fecioarei. Prezentarea lor simultană în centrul tabloului este un exemplu de *paragone*, de comparație/competiție între arte (pictură opusă sculpturii; sculptură opusă picturii). Pe peretele din planul doi, deasupra „Madonei în ghirlandă", se află un tablou alegoric în care Pictura personificată primește Inspirația divină. În camera din fundal, doi savanți discută (dezbat?) probleme științifice și, poate, artistice. Amestecul de artă și știință, ce amintește încă atmosfera din acele *Wunderkammern* ale Renașterii timpurii, este evident în primul plan al tabloului unde, la picioarele statuetei, zace risipită o colecție de cochilii. În extremitatea dreaptă, se observă o ciudată vază care conține petale de flori, obiect a cărui semnificație este astăzi obscură[32], dar care juca, poate, un rol în discursul simbolic al tabloului.

Ideea așa-numitului *paragone* este prezentă și în alte picturi ale lui Frans Francken II. Într-un alt *Cabinet* (il. 53), „Madona în ghirlandă" primește un pandant polemic în statueta reproducând-o pe *Venus ghemuită* a lui Doidalses. Contrastul nu mai vizează doar competiția dintre Pictură și Sculptură, ci și opoziția frumusețe sacră/frumusețe profană.

Includerea „Madonei în ghirlandă" în „Cabinetele de Amatori" atestă, așadar, procesul prin care imaginea sacră

53. Frans Francken II (?), *Cabinet de Amator*, prima treime a secolului al XVII-lea, ulei pe lemn, 78,5 x 94 cm, Wilton, Chantry House, Pembroke Collection.



și-a găsit un nou context de existență: galeria privată[33]. Este semnificativ că accesul la acest nou spațiu de expunere a fost facilitat și chiar guvernat de mecanismele dedublării și intertextualizării. Această dedublare se înfăptuiește în secolul al XVII-lea pe planuri paralele, aparent fără nici un punct de contact, dar, în mod paradoxal, convergente.

Între metadiscursul adoptat de o icoană încastrată (sau pseudoîncastrată) și cel al unui tablou cu ramă fictivă, între maniera de a declanșa meditația autoreflexivă printr-o „Madonă în ghirlandă" sau printr-un peisaj în cadru de fereastră, există, în ciuda unor divergențe legate de originile diferite ale genurilor picturale, o concordanță cronologică dublată de o alta, mult mai importantă, de ordin structural. Dar această afirmare a conștiinței de sine implică cele mai multe probleme în domeniul artei religioase. În vreme ce peisajul, natura moartă și pictura de gen sunt, într-o colecție privată, „la ele acasă", icoana este aici un corp străin. Numai autodefinindu-se ca „imagine conștientă de caracterul său de imagine" aceasta poate accede la noul context existențial.

V. Imaginea la răspântie

1. Peretele alb

Afirmarea conștiinței de sine a imaginii ca imagine este un proces care a fost încurajat din plin de Reformă. Din conflictele religioase, care au dus la exploziile iconoclaste din 1522, 1566, 1581, derivă, pentru a doua jumătate a secolului al XVI-lea și pentru o bună parte a secolului următor, o dramatizare fără precedent a statutului imaginii. Între negarea absolută a acesteia și exaltarea sa nelimitată se instaurează o tensiune fără de care am înțelege cu greu marea cotitură de la 1600. Distrugerea imaginilor de către protestanți are ca pandant redescoperirea posibilităților lor de persuasiune și propagandă de către catolici. Repunerea în discuție a imaginilor de cult nu este însă decât un aspect dintr-o frământare cu deschidere mult mai largă, care se referă la multiplele planuri ale imaginarului. Peretele tăcut al bisericilor protestante nu este numai, sau doar, *perete*. El este pictură acoperită cu zugrăveală, ștearsă, „desființată": pictură absentă. Pornind de la acest „grad zero al picturii" ne putem avânta spre a pătrunde conștiința de sine specifică, dobândită de arta secolului al XVII-lea.

Dar nu arta în sine și nici măcar pictura ca atare sunt cele care fac obiectul revoltei iconoclaste[1]. Aceasta are în vedere o imagine cu funcție precisă: imaginea legată de cultul creștin, plasată într-un context bine definit (biserica) și destinată unei receptări paraestetice (adorație, sau chiar venerație). Punând problema artei în termeni de *funcție*, *receptare* și *context*, critica protestantă întemeiază, într-o manieră dialectică, noțiunea modernă de *artă*[2]. Această noțiune nu se configurează decât la încheierea unei îndelungi dezbateri din care putem aborda aici doar principalele aspecte.

Primul atac împotriva imaginilor, cel al lui Karlstadt la Wittemberg în 1522, este deopotrivă cel mai violent și cel mai necondiționat. El are ca obiect – și aceasta este o excepție – imaginea în general: a face, a poseda sau a tolera o imagine – oricare ar fi ea – este o încălcare a primei porunci[3]. Există însă la Karlstadt, deja, o gradare a „delictului": imaginea cea mai nocivă și diabolică este aceea (sculp-

tată sau pictată) așezată pe altar[4]. Așadar, *amplasarea* imaginii este cea care îi conferă (sau în orice caz care sporește) caracterul său primejdios. Toți reformatorii vor reveni asupra acestui aspect esențial, adăugându-i uneori variații sau nuanțe importante[5].

Cel mai tranșant în această privință este, așa cum se întâmplă adesea, Zwingli. Pentru ce se prosternează oamenii dinaintea unei imagini într-o biserică, se întreabă el, pe câtă vreme, într-o tavernă, se mănâncă și se joacă zaruri, tot în prezența unei imagini?[6] Cine s-ar gândi, așadar, să venereze statuia maimuței ce se ridică în mijlocul pieței de pește sau cocoșul de aur de pe turla bisericii? Nimeni[7]. Și mai departe: există două chipuri ale lui Carol cel Mare, unul în biserică, care este adorat asemeni celorlalți idoli, și celălalt, decorând un castel, căruia nimeni nu i se închină. Acesta din urmă va fi lăsat, întrucât el nu face nici un rău[8]. Concluzia lui Zwingli este clară: disputa nu se referă la picturile și imaginile care n-au legătură cu credința și cu Dumnezeu, ci la idoli.

Dar ce este oare un idol? În sine, nimic. Fraza Sfântului Pavel (1. Cor, 8) – „Știm că idolul nu este nimic în lume și că nu este alt Dumnezeu decât Unul singur" – este mereu citată în acest caz și, uneori, comentată[9]. Chipul lui Christos, spune Karlstadt, nu este nimic altceva decât lemn, piatră, argint sau aur...[10] El citează, precum mai târziu alți reformatori, satira lui Isaia (44, 9 ș. urm.) împotriva idolatriei: o jumătate dintr-un trunchi de arbore a fost arsă pentru a găti sau pentru a se încălzi, cealaltă a fost folosită pentru a se ridica o statuie. Este același lemn. Cum să ne închinăm lui?[11]

Calvin, mai cultivat, citează „o snoavă a unui anumit Poet păgân" (Horațiu, *Satire*, I, 8, v. 1-3), care introduce un idol vorbitor: „Eram odinioară un trunchi de smochin, o bucată netrebnică de lemn, când dulgherul, chibzuind ce avea să facă din mine, a binevoit să fiu un zeu"[12]. Imaginea nu este decât „materie moartă", ea nu are nici o putere proprie: contemplarea/adorația este cea care *face* din ea un idol: „De unde vine principiul maiestății tuturor idolilor, dacă nu din plăcerea și din voința oamenilor?" se întreabă Calvin[13].

O distincție fundamentală apare astfel: idolatria este o problemă de receptare și nu de creație[14]. Artistul face imaginea, iar receptorul este cel care o transformă în idol. Insistându-se asupra faptului că orice imagine este „lucrarea mâinii omului"[15], se dorește neutralizarea argumentului tradițional al acelor *acheiropoétai*, al imaginilor miraculoase necreate de om. Sub pana reformatorilor, „fabricarea" imaginii face obiectul unor descrieri ample și uneori foarte

sugestive, îndărătul cărora se poate citi mereu diatriba lui Ieremia (*Vulgata*, Baruh VI). Artistul figurează în ele, în flagrantă contradicție cu literatura despre artă a epocii, care tinde către o divinizare a creatorului de imagini, demistificat. A face o imagine, spune Karlstadt, nu înseamnă nimic și nu servește la nimic. Cine ar îndrăzni să spună că imaginile sunt utile atâta vreme cât creatorii de imagini sunt inutili?[16]

Se protestează împotriva sacrilegiului atunci când se doboară un crucifix – va spune Zwingli –, dar se uită că artistul însuși este cel care, mai înainte, i-a sculptat, cu ajutorul dălții sale, ochii, gura, urechile. Această statuie scobită, zgâriată, găurită este adusă în biserică și devine, în ochii celor care o privesc, prețioasă și sfântă[17]. Iar un tratat calvinist, tipărit în 1550 în Țările de Jos, remarcă faptul că, atâta vreme cât imaginea rămâne în atelierul artistului, ea nu poate face nici o minune[18].

Calvin este cel care decelează, în fantezia sau imaginația privitorului, însușirea ce făurește idolul[19]. Acesta din urmă este menționat de obicei ca o „fantomă" (*fantosme*) sau un „ornament grotesc" (*marmouset*)[20]. Calvin nu neglijează însă să-i confere adevăratul său nume atunci când are nevoie. În plus, acest nume – *Eikôn*/icoană – este dat în greacă spre a sugera toată densitatea culturală a acestui tip de imagine, adevăratul său țap ispășitor[21].

După Luther, care, dintre toți reformatorii, are poziția cea mai nuanțată, imaginea nu trebuie să fie distrusă, ci doar neutralizată. Răpunzându-i lui Karlstadt, el reamintește – fapt semnificativ – echivocurile crizei iconoclaste bizantine: nici iconoclaștii, nici iconodulii nu aveau dreptate. Soluția adevărată și convenabilă este, după Luther, exprimată în *Libri Carolini*: suntem liberi în fața imaginilor[22]. Ele sunt – din punctul de vedere religios – indiferente (*adiaphora*): „Imaginile nu sunt nici aceasta, nici aceasta, ele nu sunt nici bune, nici rele, putem să le avem sau să nu le avem"[23].

S-a remarcat pe drept cuvânt, în neutralizarea operată de Luther, unul dintre aspectele cele mai frapante și mai bogate în repercusiuni ale imaginarului modern[24]. Această neutralizare se traduce în fapte printr-un proces de de-contextualizare a vechilor imagini. Cu alte cuvinte: ceea ce funcționa ca un „idol" într-o biserică va fi contemplat ca o „operă de artă" într-un mediu laic.

Zwingli este cel care ilustrează acest proces de decontextualizare cu cea mai mare claritate: donatorii privați trebuie să retragă imaginile din biserici și să le păstreze la ei acasă; când o operă a fost oferită de o colectivitate, trebuie să i se decidă soarta prin dezbatere; să nu se mai facă noi imagini pentru a le așeza în biserică; dacă o imagine mai rămâne încă

acolo (crucifixul, de pildă, care reprezintă umanitatea lui Christos și nu divinitatea sa), să nu se aprindă lumânări dinaintea ei, și nici să nu fie cinstită în vreun fel oarecare[25]. Dacă un retablu rămâne la locul său, el trebuie să fie închis, chiar în zilele de sărbătoare[26]. Ștergerea imaginilor rămâne o soluție extremă, care nu are în vedere decât picturile netransportabile, în speță frescele. Dacă cineva își exprimă dezamăgirea în fața unei biserici dezgolite, Zwingli va răspunde printr-o frază emblematică: „Pereții albi sunt frumoși" (*... die Wänd sind hüpsch wyss.*)[27]. „Frumusețea" anti-imaginii constituie unul dintre paradoxurile epocii moderne, paradox instaurat de Reformă.

Cât despre imaginile mobile, o dată decontextualizate, ele vor fi supuse unui nou proces de contextualizare, ce va marca o schimbare profundă în atitudinea privitorului. Cele mai vechi imagini de „Cabinete de Amatori" flamande, care datează din primele decenii ale secolului al XVII-lea, înfățișează adeseori, îngrămădite în mijlocul galeriei, retable sau triptice a căror proveniență ecleziastică este neîndoielnică. Este de ajuns să citim *Cartea pictorilor* a lui Van Mander pentru a afla cum aceste tablouri, care au supraviețuit despuierii bisericilor, au pătruns masiv în colecțiile private în curs de formare.

Dar mai există un alt aspect important ce trebuie luat în considerare. Este vorba depre ideea escatologică ce-i agită pe distrugătorii de imagini în momentele de violență maximă. A distruge imaginile sfinților și emblemele Bisericii catolice echivalează cu o distrugere simbolică a Romei, cetatea lui Antichrist, Noul Babilon[28]. Dimpotrivă, a salva imaginile reprezintă, pentru partea adversă, o garanție a acelei *restauratio et renovatio imperii*.

Citind primele documente ale reacției catolice la tulburările iconoclaste, cele care precedă Conciliul de la Trento, suntem frapați de frecvența și de persistența temei imperiale. Titlul primei scrieri anti-iconoclaste (publicată de Johannes Eck la Ingolstadt, în 1522, câteva luni după manifestul lui Karlstadt) este, în acest sens, simptomatic: „Sentință pronunțată împotriva distrugerii imaginilor lui Christos și ale sfinților ca și împotriva ereziei feliciene, condamnată sub Carol cel Mare și reapărută sub Carol Quintul" (*De non tollendis Christi & Sanctorum Imaginibus, contra haeresiam Faelicianum sub Carolo Magno damnatam, & iam sub Carlo V renascentem decisio*). Acest titlu spune limpede că asemeni lui Carol cel Mare care a învins erezia lui Félix de Urgel, Carol Quintul va salva prestigiul imaginii, doborându-i pe noii iconoclaști.

Un moment extrem de problematic a fost, în această privință, Jaful Romei (1527), atunci când armatele împăratului au invadat Cetatea Papilor și au spoliat-o de comorile sale[29]. Istoriografia oficială va căuta totuși să-l disculpe pe Carol Quintul, afirmând că acesta nu purta răspunderea jafului, ci că armatele sale, adică niște luterani, au fost cele care au comis jaful[30]. Acest tip de argumente va fi sprijinit curând de apologia împăratului papal: Carol Quintul este un *princeps missus a coelo*, cu el începe noua Vârstă de Aur, care se manifestă în mod triplu: *plenitudo temporis*, *plenitudo gentium*, *plenitudo doctrinae*[31].

Scrierile care vor aborda ulterior problema iconoclasmului vor apela adesea la criza bizantină din secolul al VIII-lea și vor invoca valoarea exemplară a istoriei. Pentru că „istoria se repetă", noul iconoclasm va fi învins în mod obligatoriu de către Imperiu[32]. În afara acestei motivații politico-escatologice, catolicii mai apelează și la argumentele utilizate de partidul iconodul la Bizanț, invocând mai ales întruparea lui Christos ca pe o condiție *a priori* a imaginii sale corporale. Ei vor încerca însă zadarnic să reamintească faptul că „imaginea este (doar) *imagine* și nu *imaginatul*"[33] sau că „imaginea *nu este* Dumnezeu, ci *îl reprezintă*"[34]. Reformatorii refuzau într-adevăr orice argument referitor la o realitate în afara sferei vizibilului: „Trebuie deci, va spune Calvin în 1536, să nu se picteze și să nu se cioplească decât lucrurile ce pot fi văzute cu ochiul", „istorisirile* pentru a le păstra în memorie, sau figuri, sau medalii de animale, orașe sau ținuturi". Și el va adăuga câțiva ani mai târziu:

> „Trebuie deci să nu se picteze sau să se înfățișeze decât lucrurile care apar în mod vizibil, astfel încât măreția lui Dumnezeu, ce nu poate fi văzută cu ochiul, să nu fie întinată prin efigii perverse și indecente. Cât despre lucrurile ce pot fi reprezentate în mod licit, ele sunt de două categorii. În prima sunt cuprinse istorisirile, în a doua, arborii, munții, râurile și personajele ce sunt pictate *fără nici o semnificație*. Prima categorie insuflă învățătură, cea de-a doua nu există decât spre a oferi plăcere."[35]

Aceeași limitare a registrului tematic al artei în domeniul vizualului, cu stabilirea consecutivă a genurilor „moderne" (portret, peisaj etc.) este operată de Luther, care se declara gata să accepte imaginile „în care se văd istorisirile și lucrurile ca într-o oglindă"[36]. Expresia făurită de Luther cu această ocazie, „imagini-oglindă" (*Spiegelbilder*), este de

* Fr. *histoires*, aici în sensul de subiecte picturale narative (N. tr.).

reținut. O mare parte din producția artistică viitoare îi este, direct sau indirect, îndatorată[37].

2. Sacramente și retorică

Dezbaterea asupra imaginilor derivă însă dintr-o problemă cu mult mai importantă, aceea a statutului Euharistiei, problemă centrată asupra noțiunii de *semn*. Care este „raportul între semn și lucru semnificat?" se întreabă Calvin[38]. Pentru catolici nu există decât un răspuns posibil: pâinea *este*, într-adevăr, în realitate, în substanță, trupul lui Christos (*hoc est corpus meum*). Pentru reformatori, acest *est* face obiectul unei dezbateri. El se transformă la Calvin în *semnificat*: ostia îl *semnifică* pe Christos, ea este un semn de la El, și mai precis, un semn care se găsește cu semnificatul într-un raport totodată de *similitudine* și de *contact*, (*...tanta est similitudo et vicinitas signo cum res signata...*)[39]. Ea este un semn *metonimic*:

> „Trebuie deci, pentru afinitatea pe care o au lucrurile semnificate cu figurile lor, să mărturisim că acest nume a fost atribuit pâinii nu nemijlocit, așa cum grăiesc cuvintele, ci printr-o asemănare foarte potrivită (*aptissima analogia*) [...] Eu spun că este un mod de a cuvânta care se găsește în toată Scriptura, atunci când vine vorba despre Sacramente (*dico metonymicum esse hunc sermonem, qui usitatus est passim in Scriptura, ubi de mysteriis agitur*)[...] Și nu numai numele lucrului celui mai demn este transferat celui inferior, ci și, în mod opus, numele lucrului vizibil este adaptat celui semnificat [...] În esență, există o asemenea afinitate și asemănare între unul și celălat, încât o asfel de translație mutuală nu trebuie să pară ciudată sau greoaie."[40]

Interpretarea calvinistă a simbolurilor euharistice în termeni retorico-poetici descinde direct din acele *Institutiones* ale lui Quintilian: „...metonymia, *quae est nominis pro nomine positio, cuius vis est pro eo quod dicitur causam propter quam dicitur ponere...*"[41] Printre exemplele furnizate de Quintilian pentru a ilustra definiția metonimiei se găsește acesta: „*Nam ut [...] Liberum et Cererem pro vino et pane licentius quam ut fori severitas ferat*"[42]. Raportul metonimic ilustrat de Quintilian (vin/Liber, pâine/Ceres) este probabil la originea metonimizării simbolurilor euharistice de către Calvin (fapt ce i-a adus de altfel porecla de „tropist").

„Translația numelui" se opune, la Calvin, concepției metaforice despre Euharistie. Pentru Quintilian, metafora este o comparație prescurtată: „*Comparatio est cum dico fe-*

cisse quid hominem «ut leonem», tralatio (id est metafora), cum dico de homine «leo est»"[43]. Pentru Calvin, a aplica Euharistiei o concepție metaforică nu reprezintă decât o „brutală fantezie", „o vrajă sau o conjurație de artă magică"[44], înseamnă „a-l atrage pe Domnul nostru aici pe pământ prin imaginație"[45]. Demersul său este tentativa cea mai îndârjită de a plasa dezbaterea euharistică pe planul unei retorici a discursului:

> „cei care ne denumesc Tropiști se arată prin gluma lor prostească cu totul barbari, având în vedere că în privința Sacramentului tradiția curentă a Scripturii este întru totul de partea noastră. Astfel fiind, Sacramentele au o mare asemănare laolaltă, ele se potrivesc toate mai ales referior la această translație a numelui (*in hoc metonymia*)"[46].

Respingându-se raportul *metaforic* trupul lui Christos/pâine, sângele lui Christos/vin, se respinge *trans/substanțierea* în numele *consubstanțierii*[47]. Pâinea și vinul rămân, pentru Calvin, *res terrena*. Ele *semnifică* „hrana spirituală" fără *a fi* astfel. O infinitate de *res terrena* pot, la nevoie, să înlocuiască (metonimic) pâinea și vinul.

Louis Richeome, unul dintre criticii cei mai acerbi ai calvinismului, profită de această ocazie spre a alcătui, *in malo*, un tablou al imaginarului calvinist, tablou ce poate servi drept cheie eventuală pentru multe „naturi moarte" ale artei nordice calviniste. Hughenoții, spune Richeome, consideră că ne putem împărtăși

> „cu rădăcini, cu orez, cu dovleci, cu castane, cu ghinde, cu gulii, cu bere, cu rachiu de mere, cu rachiu de pere, cu cidru, cu bere de orz, și chiar cu apă simplă... Nu înseamnă oare aceasta a-l batjocori pe Dumnezeu, și a distruge esența Sacramentelor sale, și a face din ele o farsă?"[48]

Am menționat deja problemele privind semnul și imaginea în epoca Reformei, vorbind despre tablourile dedublate ale lui Pieter Aertsen (il. 1). Ideile pe care pictorul le vehicula – raportul între *cuvânt* și *trup*, între *hrană terestră* și *hrană spirituală* – nu erau cu totul străine de dezbaterea asupra Euharistiei. El transpunea în imagine, în mod simultan și dramatic, imaginea christică și *res terrena*, lăsând calea liberă unui joc de imagini care opera deopotrivă conform criteriilor similitudinii și ale contiguității metonimice. Tablourile lui Aertsen sunt anterioare exploziei crizei iconoclaste în Țările de Jos (1566). Ele abordează totuși (și, într-un anumit sens, *avant la lettre*) datele polemicii referi-

toare la imagini. Este un demers ce-şi are originile în *interiorul praxis*-ului artistic şi în *interiorul* imaginii înseşi.

În aceeaşi epocă, noul regim al imaginii inaugurat de Reformă (şi mai ales de Calvinism) va duce la o polarizare extremă. Între *peretele alb* (ca negaţie absolută) şi *oglindă* (ca afirmare absolută), posibilităţile imaginii par infinite, dar ele trebuie să fie regândite *da capo*.

3. Sfârşitul „imaginii" şi sfârşitul „artei"

Cu toate acestea nu există, la Reformatori, o „teorie a artei", ci doar o „teorie (şi o teologie) a imaginii" (şi a semnului). Teoria artei este apanajul ţărilor catolice, al Italiei în primul rând. Atunci când teoreticienii artei nu sunt preocupaţi să răspundă direct atacurilor reformatorilor (aşa cum se întâmplă mai ales după Conciliul de la Trento), atenţia lor este consacrată pătrunderii experienţei artistice a Renaşterii, văzută ca fază ajunsă la capătul său (sau care se apropie de el).

Se poate afirma din acest motiv că, în vreme ce Nordul este dominat de „teoria imaginii", care tinde către un profund şi extrem scepticism în privinţa validităţii sale (şi duce în final la *distrugerea* sa), Sudul, dimpotrivă, este dominat de „teoria artei"[49] de tendinţă totalizantă.

Această totalizare este însă, de asemenea, un fenomen liminar, cu singura diferenţă că el nu este centrat asupra *„sfârşitului imaginii"*, ci asupra *„sfârşitului artei"*. Ea nu duce însă la distrugerea imaginii, ci dimpotrivă, la formarea unor mari sisteme mnemotehnice ale cunoaşterii aristice. Fenomenul cel mai important este aici, fără îndoială, apariţia *„istoriei artei"*. Ea se naşte în 1550 o dată cu prima ediţie a *„Vieţilor pictorilor"* de Vasari şi este, în acelaşi timp, simptom şi premoniţie: nu se poate face „istoria artei" decât atunci când aceasta decade. Arta – de la Cimabue la Michelangelo – are o *istorie*: a o face (a o reface) îi marchează sfârşitul.

Privirii istorice îi succede, cu treizeci de ani mai târziu, privirea teoretică. Teoreticianul cel mai important al „sfârşitului artei" este milanezul Gian Paolo Lomazzo. Scrierile sale[50], considerate în ansamblul lor, nu sunt decât o recuperare a teoriei artistice a vechii *ars memorativa et combinatoria*, care-şi trăia în secolul al XVI-lea marea şi definitiva sa înflorire[51]. Ele sunt, de asemenea, simptomul unei crize a artei, manifestă, de această dată, pe planul tentaţiei teoretice, sistematizante şi totalizante.

Ţelul lui Lomazzo este de a le oferi pictorilor un mare aparat imaginativ, permiţând combinarea celor mai valabile soluţii artistice în vederea creării operei de artă perfecte. Această mare maşină poartă numele de *Templul Picturii*, construcţie imaginară calchiată după modelul *Teatrului Memoriei* de Giulio Camillo Delminio, care se bucura în epocă de un mare prestigiu[52]. *Teatrul* lui Camillo era un vast edificiu mnemotehnic, în care Cabala, ermetismul, tradiţia lulliană a lui *ars inveniendi* şi cea, retorică, a lui *ars memoriae* se împleteau. El trebuia să furnizeze cheia adevăratei ştiinţe (*vera sapienza*). Acesta este motivul pentru care Giulio Camillo i-a oferit modelul din lemn al „teatrului" lui Francisc I: el era un instrument al puterii sapienţiale, capabil să ofere dominaţia lumii prin cunoaştere[53]. „Teatrul" se sprijinea pe şapte coloane (derivate din acel *Domus Sapientiae* al lui Solomon) şi cuprindea şapte gradene întretăiate de şapte coridoare corespunzând celor şapte planete. Locul specatorului nu era în sală, ci pe scenă, de unde el putea să contemple „teatrul" ca spectacol al Universului. Ordinea unui simbolism astral (coridoarele) se întretăia cu aceea a unui simbolism mitologic (gradenele). Intersectarea succesivă a temelor astrologice şi mitologice dădea naştere unor variaţii combinatorii mereu reînnoite. Acest microcosmos simbolic trebuia, în principiu, să cuprindă toate posibilităţile combinatorii ale lumii intelectuale, redate într-o formă perfect ordonată. El era un univers făcut din imagini multiplicând la infinit metoda retorică de memorizare *per lochi et immagini*.

Imaginând *Templul Picturii*, Lomazzo se supunea incitărilor lui Camillo, care preconiza compunerea unor tratate asupra artei, pornind de la principiul septenar. Arta, considera Camillo, nu poate ajunge la perfecţiune dacă artistul se mulţumeşte cu propriul său *ingegno*. Cerul nu i-a dăruit perfecţiunea unui singur individ. Numai o artă combinatorie poate ajunge la ea[54]. Cu un asemenea punct de plecare, scrierile lui Lomazzo s-au constitutit ca o sumă a cunoaşterii artistice a Renaşterii, demers într-un anume sens paralel cu acela al lui Giorgio Vasari, dar independent. Pentru Vasari, perfecţiunea artei este rezultatul evoluţiei sale istorice. Istoria artei, cu succesiunea sa de „trei maniere"[55], este văzută în *Vite* sub semnul celor trei vârste ale omului[56]. Atingând perfecţiunea (cu Rafael, Leonardo, Michelangelo), arta este ameninţată de decadenţă. Dar Lomazzo nu vrea să facă istoria artei. Demersului diacronic al lui Vasari, el îi replică printr-un demers pur sincronic[57]. Artiştii pe care-i dă drept modele sunt, în majoritatea lor, nişte reprezentanţi

ai așa-numitei *terza maniera*. *Selecționându-le* și *combinându-le* înzestrările, se poate ajunge la opera perfectă.

Topos-ul așa-numitelor *selectio* și *combinatio* era ilustrat și de Vasari, dar într-un sens tradițional, derivând din celebra fabulă a lui Zeuxis care, potrivit lui Pliniu, s-ar fi servit de cinci modele diferite spre a realiza o imagine a Elenei pentru templul din Crotona[58]. Artistul trebuie, așadar, să selecționeze aspectele realului – mereu imperfect – pentru a realiza opera de artă perfectă. Pentru Lomazzo, *selectio* și *combinatio* nu sunt niște atitudini ale artistului în fața *realului*, ci în fața *artei*. El avertizează totuși în privința pericolului ce ar decurge dintr-o aplicare mecanică a metodei lui Camillo:

„Să nu facem precum unii pictori, care fură o mână a lui Moise de Michelangelo, o draperie dintr-o stampă, un picior al lui Apollo, un cap al lui Venus, pentru că acestea nu se pot potrivi laolaltă"[59].

Este greu de crezut că contemporanii săi se vor fi gândit să combine „un picior al lui Apollo" cu „capul lui Venus", dar ironia evidentă a lui Lomazzo vizează desigur metoda academică[60]. Arta sa combinatorie se situează, așadar, sub semnul „electiunilor astrale".

Templul Picturii este o imagine cosmică: el se sprijină pe șapte coloane, asemeni lumii care este guvernată de șapte planete. Fiecare coloană este personificată printr-un mare artist, numit „guvernator al artei", și căruia îi corespund o divinitate planetară, un metal, o ființă simbolică, un înțelept și un artist antic, un poet. Cei „șapte guvernatori" întrupează, fiecare, perfecțiunea unui domeniu al artei: Michelangelo întrupează Proporția, Gaudenzio Ferrari Mișcarea, Polidoro da Caravaggio Forma (în sensul de iconografie), Leonardo da Vinci Lumina, Rafael Compoziția, Tițian Culoarea, Mantegna Perspectiva. Aceste domenii ale artei, cu subdiviziunile lor, alcătuiesc zidurile și bolta Templului. Pardoseala este ocupată de „discernământ" (*discrezione*), care garantează unificarea și concordanța diverselor domenii ale artei. Lanternoul ce lasă să intre lumina este sediul Ideii. El nu uită să reamintească faptul că Templul este un edificiu imaginar, o imagine interioară, vizibilă doar pentru cei aleși[61]. Cel ce va fi capabil să facă să nască în sinele său imaginea Templului și să o utilizeze în mod convenabil va ajunge pe culmea Artei.

Căutarea perfecțiunii – ce pare a-l bântui pe Lomazzo – nu devine comprehensibilă decât integrată unei viziuni a istoriei, în cadrul căreia concepțiile utopice și escatologice

constituie o parte importantă. Pentru Lomazzo, arta antică moare o dată cu deplasarea centrului Imperiului de către Constantin cel Mare şi renaşte o dată cu Restauraţia lui Maximilian I şi Carol Quintul. Cu Constantin se încheie o vârstă de aur, cu Carol Quintul începe o alta[62]. Asemeni umaniştilor şi profeţilor, care vedeau în figura lui Carol Quintul un nou Carol cel Mare inaugurând Imperiul Milenar, întemeiat pe pacea universală, unificarea limbilor, „concordia" religiilor, Lomazzo pare a-şi fi conceput Templul ca pe un edificiu al „concordiei universale", realizabil numai în ceea ce el numeşte „blânda vârstă veşnic prezentă"[63]. În dedicaţia *Tratatului* (1584), el pare convins că „armonia provenind de la Sfântul Duh a coborât pe pământ"[64]. De aceea el va dedica *Ideea Templului Picturii* (concepută probabil în 1583, dar publicată de-abia în 1590) regelui Filip al II-lea al Spaniei, moştenitorul Imperiului.

Scrierile lui Lomazzo reprezintă o tentativă de introducere a unui *sistem* capabil să se opună dezordinii noţionale. Haosul, dezordinea, multiplul dezlănţuit sunt teme obsesionale în scrierile sale minore[65]. Templul sacralizează „sistemul", îl situează în acord cu Cerul. În conformitate cu o antiteză având o lungă tradiţie, Templul se opune Turnului lui Babel[66]. Poate că ar trebui să vedem mai mult decât o simplă întâmplare în faptul că simbolismul septenar cunoscuse deja în Italia o concretizare importantă. Sensul său totuşi este foarte diferit. Mă gândesc la acei *brucciamenti* ai lui Savonarola, de la sfârşitul secolului al XV-lea la Florenţa, în cursul cărora au fost îngrămădite într-un imens rug-zigurat cu şapte etaje toate cuceririle Renaşterii, inclusiv operele de artă[67]. Omul a încercat să-l egaleze pe Dumnezeu, considera Savonarola; operele de artă sunt rodul deşertăciunii sale, ele trebuie să fie arse. Turnul Babel trebuie să fie distrus. Contrar Turnului lui Babel, Templul lui Lomazzo este construit în armonie cu Cerul. El nu amestecă graiurile, ci încearcă să recucerească o „limbă unică".

În *Ţelul Înţeleptului* (numit şi *Picatrix*), tratat de magie ermetică de mare succes în timpul Renaşterii, şi pe care Lomazzo l-a cunoscut, direct sau indirect, cele şapte planete guvernează nu numai lumea metalelor, a animalelor sau a plantelor, ci şi pe aceea a limbilor. Lui Saturn îi corespundeau „egipteana" şi ebraica, lui Iupiter, greaca, lui Marte, persana etc. [68] Aici introduce Lomazzo în sistemul său lista posibilităţilor de exprimare artistică: Proporţie, Mişcare, Formă etc. Super-pictura la care visa Lomazzo este o imagine a unificării tuturor „limbilor picturale", o replică, în domeniul artistic, a visului „limbii universale", care îi bântuia pe umaniştii şi pe profeţii epocii. Limbajul imaginilor

este un limbaj universal. El este anterior comunicării verbale sau scrise. Aceste idei sunt constante în tratatele de artă din vremea Contrareformei[69].

Problema limbii originare și cea a limbii universale sunt simetrice. Lomazzo nu pare a fi interesat de originea, de diversificarea și de evoluția „limbilor", ci de unificarea lor. Mai mult încă, el formulează ipoteza potrivit căreia diversificarea limbilor ar fi fost o consecință a damnațiunii. Această idee – veritabilă obsesie a secolului al XVI-lea (o regăsim la Calvin, Luther, Cardano, Postel, la cabaliștii creștini și la profeții „concordiei") – se întemeiază pe credința că limba universală este tezaurul tuturor limbilor lumii și că din combinarea lor poate fi dedusă limba adamică, prebabiloniană[70]. Pogorârea Sfântului Duh, evocată de Lomazzo în prima pagină a *Tratatului* său, și miracolul Rusaliilor constituie replica simetrică a episodului Turnului lui Babel. Cei „Șapte Guvernatori" ai Templului lui Lomazzo transpun arhitectura acelui *Domus Sapientiae*, locul Rusaliilor. Divizarea „limbilor principale" în subunități aparent ilogice (proporția, de pildă, poate fi, după Lomazzo, „pară, impară, fracțională, multiplă"; proporția multiplă se divizează în „dublă, triplă, cvadruplă" etc.) conferă Templului aspectul unui mare „arbore al științelor" cu șaptezeci și două de ramificații. Or, numărul 72 era, prin tradiție, cel al limbilor pământului; reunificarea lor, se credea pe atunci, constituia sarcina supremă a Imperiului Milenar[71].

Pentru Lomazzo, „toate aceste elemente și părțile artei" furnizează împreună posibilitatea teoretică de a crea „toate invențiunile în arta picturii"[72]. Sensul acordat de Lomazzo noțiunii de „invențiune" nu este sensul tradițional, dedus din retorica antică. „Toate invențiunile" potențial prezente în Templul Picturii sunt, în realitate, toate combinațiile posibile ale limbajului pictural. Formarea imaginilor – act interior – este, pentru Lomazzo, un proces ce activează și articulează toate elementele pe care tradiția le-a folosit și codificat[73]. Templul este un mare edificiu al memoriei și, în același timp, o mare mașină de imaginat.

„Pictura perfectă" care rezultă apare la Lomazzo sub două forme. Prima este aceea a unui tablou reprezentându-i pe Adam și Eva, care cumulează desenul lui Michelangelo și pe acela al lui Rafael cu culoarea lui Tițian și a lui Correggio[74]. Această soluție a fost aspru criticată în secolul al XVII-lea[75] și niciodată înțeleasă în adevărata sa intenție. Tabloul exemplar era de asemenea pentru Lomazzo un tablou limită (el vorbește despre aceasta în ultima sa scriere, *Idea*, datând din 1590). Subiectul său nu se datorează ha-

zardului. Este vorba despre „ultimul Adam“ şi despre „ultima Evă“, născuţi din lutul Templului Picturii.

A doua ipostază a operei totale are implicaţii încă şi mai complexe. În *Prologul* la *Tratat* (1584), Lomazzo îl asigură pe cititor că va găsi în cartea sa toată perfecţiunea artei (*tutta la perfezione dell'arte*)[76]. Iar în *Idea del Tempio della Pittura*, el caracterizează *Tratatul* ca pe o „figură ce cuprinde în sine toate figurile“ şi o „pictură a picturilor“[77]. „Superpictura“ lui Lomazzo este, aşadar, pur demers combinatoriu, abstract, imaterial. Într-un cuvânt, *Tratatul* însuşi.

În acest demers marcat de intelectualism, Lomazzo nu este singur. În *Ideea Pictorilor, Sculptorilor şi Arhitecţilor*, editată la Torino în 1607, Federico Zuccari ne invită la rândul său să contemplăm ceea ce el numeşte „desenul în general“:

> „Aşadar, dacă vom pune o oglindă mare de cristal foarte bun într-o sală împodobită cu picturi măiestre şi statui minunate, este neîndoios că, aţintindu-mi ochii asupra ei, ea va fi nu numai limită privirii mele, dar şi obiectul ce va înfăţişa limpede şi desluşit ochilor mei toate acele picturi şi sculpturi. Dar acestea nu se află în ea cu materia şi substanţa lor, ci se oglindesc doar prin mijlocirea formelor lor spirituale. Astfel trebuie să gândească cei ce vor să înţeleagă ce este Desenul în general.“[78]*

Adăugare şi *reflectare* sunt cei doi termeni sub semnul cărora Zuccari plasează „ideea artei“. El propune, la rândul său, un fel de „super-pictură“, imaterială, care nu este o „carte“, ci o oglindă. Aceasta nu reflectă realul, ci sistemul de imagini dintr-o galerie de artă. Ne aflăm aici în faţa unuia dintre punctele culminante ale concepţiei oglinzii ca „sintetizator“ al lumii imaginare, concepţie care avea o lungă tradiţie în spatele său[79]. Fără să vrea (sau să ştie), Zuccari exprimă, cu ajutorul oglinzii sale cumulative, saturată de imagini, antiteza absolută a acelui *Spiegelbild* al lui Luther.

Oglinda-sintetizatoare a lui Zuccari şi Templul mnemotehnic al lui Lomazzo oferă astfel replica cea mai elocventă la estomparea imaginilor (interioare şi exterioare) ce se efectuează în lumea Reformei.

În cazul lui Lomazzo, putem chiar recunoaşte un punct de contact efectiv între cele două atitudini extreme în faţa imagnii, contact care nu are însă în vedere „Templul“ în sine, ci geneza sa şi sursele sale. Giulio Camillo s-a stabilit temporar la Geneva în 1542, după eşecul tentativei sale de a-l iniţia pe Francisc I în Arta Memoriei. Prezenţa sa l-a neliniştit profund pe Calvin, care l-a calificat drept „sus-

---

* Trad. de Oana Busuioceanu în *Manierism. Artă şi teorie*. Prefaţă şi texte introductive de Victor Ieronim Stoichiţă, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1982 (N. tr.).

pect“[80]. Nu se cunoaște scopul escalei geneveze a lui Camillo, dar se poate lesne imagina că, de-i va fi cunoscut Calvin „teatrul“, acesta nu-i va fi putut apărea decât ca o născocire „greoaie și enormă“. „*L'arte combinatoria, memorativa et imaginativa*“ a lui Camillo nu avea, pe lângă Calvin, nici o șansă. În schimb, la Milano, sub aripa protectoare a guvernatorului spaniol, ea a putut fecunda cea mai ambițioasă inițiativă de organizare a cunoașterii artistice din toate timpurile: *Templul Picturii* al lui Lomazzo.

Unei „Arte a Memoriei“ întemeiată pe „locuri și imagini“, cultura protestantă îi va răspunde prin tentativa de a impune o mnemotehnică aniconică, al cărei cel mai important reprezentant este Pierre de La Ramée (1515-1572), hughenot mort în Noaptea Sfântului Bartolomeu. S-a văzut pe drept cuvânt în tentativa ramistă de a concilia „arta memoriei“ și logica „metodei“ *in statu nascendi*, rodul unui „iconoclasm interior“[81], corespunzând unui „iconoclasm exterior“ din care La Ramée nu făcea nici un secret. Dar „Arta Memoriei“ va supraviețui chiar atacurilor directe ale Reformei în gândirea unui Giordano Bruno, a unui Campanella, a unui Bacon sau a unui Comenius, marcând toată mișcarea enciclopedică și „pansofică“ către 1600 [82]. Lovitura de grație nu-i va fi dată de iconoclasm, ci de „metoda“ carteziană.

Să mai rămânem însă un moment în mediul artistic din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, spre a urmări repercusiunile așa-numitei *ars memorativa et imaginativa* asupra apariției unei noi sistematizări a imaginarului. Este suficient să aruncăm o privire asupra terminologiei utilizate de Lomazzo pentru a-i pătrunde intențiile. Domeniile artei, spune el, sunt „despărțite“ și „neorganizate“ (*disgiunte et incomposte*). Nu ne putem bucura de artă ca de un ansamblu (*unitamente godere*), căci membrele sale nu sunt adunate laolaltă (*raccolti*). Arta nu este într-adevăr „artă“, ci doar niște fragmente ale faptului artistic fără legătură între ele (*senza coniuzione e collegamento*). Scrierile sale se vor pretinde o „pictură a picturilor“ pentru că ele operează *la composizione, e collegamento di tutti i membri della pittura*[83].

Oglinda lui Zuccari reflectă la rândul său o galerie de artă. Rolul său este însă similar „Templului“ lui Lomazzo, cu singura diferență că sinteza operată de Zuccari are în vedere o *coniuzione e collegamento* într-o (unică) imagine imaterială, dar vizibilă.

Nu se poate înțelege sensul metaforei utilizate de Zuccari dacă nu se ține seama de faptul că galeria de artă se prezen-

ta pe atunci ca un sistem, concret, de imagini. Studii recente au arătat cum concepţia despre ansamblul operelor de artă (*Studiolo*, *Wunderkammer*, Colecţie) urma, în decursul celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea, nişte principii ordonatoare care se pretind, la rândul lor, descendente dintr-o concepţie pansofică[84], în esenţă aceeaşi cu cea pe care am văzut-o deja operând în demersul teoretic al lui Lomazzo. Aşa-numitele *Studioli* şi acele *Kunst- und Wunderkammern* urmează criteriile combinatorii ale lui *ars inveniendi et combinandi* în varianta sa deja menţionată, cea a lui Giulio Camillo.

Celebrul *studiolo* al lui Francesco de Medici de la Florenţa (1570-1573) era conceput ca un sistem coerent de locuri (dulapurile) şi de imagini (tablourile care le dublau uşile). Potrivit inventatorului programului aşa-numitului *studiolo*, Don Vicenzo Borghini, tablourile alcătuiau împreună un fel de *semn şi inventar* al lucrurilor păstrate îndărătul lor. Din acest motiv trebuie, spune Borghini, „să potrivim subiectele locurilor şi nu locurile subiectelor" şi să fim, dispunând imaginile, mereu atenţi să nu „ne pierdem într-o zăpăceală sau să lăsăm spaţii goale"[85]. Incidenţa *Teatrului Memoriei* al lui Giulio Camillo asupra organizării imaginilor din acel *studiolo* de la Florenţa a fost deja studiată[86]. Şi nu este vorba despre un exemplu izolat.

Giulio Camillo apare ca o autoritate în arta de a combina imaginile în ceea ce s-a numit „prima metodologie muzeologică modernă"[87], şi anume în *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi...* (München, 1565), aparţinând lui Samuel Quiccheberg din Anvers. Marea *Kunstkammer* a ducilor Bavariei este pentru acest autor un „teatru al artefactelor" (*theatrum artificiosarum rerum*). *Theatrum* şi *Museum* sunt pentru el nişte termeni interşanjabili[88]. Quiccheberg se detaşează însă de ordinea planetară propusă de Camillo; el vrea să-i substituie o altă ordine, mai conformă cu „formele lucrurilor"[89]. Metoda sa taxonomică rămâne ambiguă. El îşi divizează Teatrul-Muzeu în cinci clase care cuprind fiecare unsprezece „inscripţii"[90].

Ordinea mnemotehnică şi magică a acestor *Kunst- und Wunderkammern* devine în secolul următor anacronică[91]. Îi putem urmări însă supravieţuirea sporadică mai ales în mediile legate de casa de Habsburg. „Arta memoriei" a lui Camillo era, încă de la început, privită ca un instrument al puterii: ea trebuia, teoretic, să ofere posibilitatea de a domina şi de a manipula cunoaşterea universală. În consecinţă, toate marile *Kunstkammern* care sunt legate de mnemotehnica camilliană constituie, într-un fel sau altul, o parte a ideologiei – şi a misticii – imperiale[92].

Dar în afara mediului Habsburgilor, ordinea „muzeală", am putea spune, începe să se supună unor criterii mai puţin absconse. În al său *Muzeu* din 1625, un Federico Borromeo nu va mai menţiona deloc „arta memoriei" a lui Camillo, pe care o cunoştea foarte bine[93]. Iar când un Giulio Mancini îşi va scrie ale sale *Consideraţii asupra picturii* (către 1614-1621), el îi va sfătui pe colecţionari să „grupeze picturile după epoca în care au fost făcute, după subiectele pe care le reprezintă şi modeleul pe care artiştii au reuşit să li-l confere"[94].

Această pluralitate a criteriilor combinatorii face din colecţia de artă de la începutul secolului al XVII-lea un sistem deschis, în plină mobilitate; un ansamblu de imagini, structurabil şi restructurabil în mod mai mult sau mai puţin arbitrar.

VI. Angrenajul intertextual

1. Cataloage/Tablouri

Orice colecţie ţine de asamblaj. A alege/a aduna – unica traducere posibilă, fatalmente ambivalentă, a verbului *colligere* – sunt operaţiunile care asistă la geneza sa. Colecţia, rod al selecţiei şi al combinaţiei, colecţia ca discurs, aşadar, se distinge de acumularea nediferenţiată prin prioritatea absolută acordată aranjării, clasării. Criteriile de clasificare pot suferi modificări, dar nu pot dispărea fără a distruge colecţia ca atare. Oricare ar fi aceste criterii, ele generează un joc serial în care fiecare element se raportează la ansamblul ce îl conţine şi îl defineşte.

În cazul colecţiilor de picturi, elementul poartă numele de „tablou", iar ansamblul pe cel de „galerie", de „cabinet" sau de „muzeu"[1]. Am văzut că precursorii lor (*studiolo*, *Wunder- und Kunstkammer*) concepeau această serialitate ca pe un sistem închis. Am avut, de asemenea, prilejul să notăm simptomele de criză ce apar în cadrul concepţiei pansofice, mnemotehnice, microcosmice a ansamblurilor de imagini în jurul lui 1600. Dacă se analizează marea schimbare ducând de la sistemul închis la seria deschisă, se poate surprinde în mai multe rânduri conflictul *in actu* dintre două paradigme clasificatoare[2].

Să notăm în prealabil că „deschiderea" unei colecţii este mereu relativă; chiar şi atunci când criteriile de clasificare nu sunt cele ale recuperării armoniei Universului în spaţiul limitat de cei patru pereţi ai unei *Kunstkammer*, aspiraţia spre desăvârşire, spre seria completă, spre definitiv, rămâne fundamentală.

Raportul între elementul serial şi serie, între tablou şi ansamblul din care face parte, este deci rodul unui demers selectiv şi combinatoriu: „Cabinet bine ales între toate /.../ Cabinet desăvârşit întru totul, / Cabinet plin de tablouri/", scria Gilles Corrozet, în al său *Blason domestique*, în 1539[3]. Atunci când un tablou îi este încorporat, colecţia îl sustrage atât unei alte serii posibile, cât şi lumii.

Spaţiul Cabinetului se opune „lumii", aşa cum tabloul, datorită ramei sale, se opune la tot ce este non-tablou. Funcţia separatoare a ramei este astfel dublată de conştiinţa colecţiei ca un tot, conştiinţă ce funcţionează asemeni unei

supercornice[4]. În interiorul „super-ramei" – spaţiul colecţiei – se constituie o reţea de relaţii de la tablou la tablou, pe care le voi numi de acum înainte *contextuale*.

Faţă de celelalte tipuri de relaţii contextuale cu care istoria artei este familiarizată (ciclu de fresce, retablu cu voleuri etc.), relaţia ce se stabileşte în interiorul unei galerii prezintă particularitatea că fiecare imagine (care este, prin însăşi geneza sa, o entitate în sine) are drept „fundal" ansamblul celorlalte opere şi poate deveni, la rândul său, „figură", pentru a recădea puţin după aceea în „fundal". Este, de asemenea, posibil să se stabilească legături laterale şi să se izoleze, în cadrul seriei, secvenţe formate din două, trei sau mai multe imagini, ceea ce nu diminuează relaţia de bază, care este cea a unicităţii operei în faţa globalităţii colecţiei. Contextualitatea operând într-o colecţie prilejuieşte – chiar provoacă – situaţia autoreflexivă: a percepe un tablou ca pe o „figură" ce se detaşează dintr-un „fundal", înseamnă a percepe o operă de artă ce se detaşează (sau se proiectează) dintr-un (pe un) „fundal" care nu este altul decât „arta".

Relaţia contextuală subînţeleasă de colecţie nu devine însă pe deplin conştientă decât atunci când ea se preschimbă în *relaţie intertextuală*. Cu alte cuvinte: mai mult încă decât printr-o oglindă care îl *reflectă* (ca la Zuccari), autoconştiinţa sistemului de imagini va fi oferită de un tablou care-l *reprezintă*. Asemenea tablouri se numără (în prima jumătate a secolului al XVII-lea) cu zecile: această proliferare nu este nimic altceva decât un simptom al necesităţii, pentru orice colecţie, de a se converti în propria-i imagine. Tablourile numite „Cabinete de Amatori"[5] (il. 47-53, 55, 57, 58, 61, 63, 67) nu fac decât ceea ce era deja implicat în „asamblajul" cabinetului: ele conferă un „cadru" cupurii existenţiale operate de orice colecţie. Transpunerea sa în tablou este, fără îndoială, o operaţie paradoxală, care ţine – însă într-o manieră caracteristică – de paradoxul oricărei întreprinderi autoreflexive.

În cazul unei colecţii (al oricărei colecţii), obiectul care o reflectă şi care, în cele din urmă, îi conferă conştiinţa de sine, este *catalogul*. Orice catalog seamănă cu oglinda: el este, din punct de vedere intelectual, superior colecţiei în sine [6] şi posedă un grad de coeziune şi de coerenţă pe care colecţia nu-l poate atinge decât în visul colecţionarului. Catalogul este visul oricărei colecţii sau, dacă vrem, el este colecţia ca şi concept pur[7].

Meditaţia asupra raportului dintre colecţie şi catalog este deja prezentă în „invenţiunea" lui Borghini pentru acel *studiolo* de la Florenţa, în care se definea sistemul de imagini ca o *„consemnare şi cvasi-inventar* (dar el voia să spună „catalog") *al lucrurilor*"[8]. Cu alte cuvinte, acel *studiolo* nu era o

colecţie de picturi, ci de *naturalia* – clasate în dulapuri –, în timp ce sistemul de imagini care le acoperea funcţiona precum catalogul alegoric al unei colecţii invizibile.

Atunci când este consubstanţial cu entităţile catalogate, catalogul devine paradox. Întrucât catalogul este, în general, un text scris (dar el poate fi de asemenea, aşa cum am văzut, un sistem de imagini), el nu va fi nicidecum paradoxal atunci când este descrierea unei colecţii de fosile, de minerale sau de timbre. El va fi, dimpotrivă, extrem de paradoxal atunci când, în calitate de carte, este catalogul unei biblioteci sau, ca tablou, cel al unei galerii. Locul său se va afla, în cazul catalogului de bibliotecă, la sfârşitul ultimului raft şi, dacă este vorba de un inventar fidel (ceea ce nu se întâmplă în realitate decât arareori), el va trebui să se cuprindă pe sine sub forma unui număr şi a unui titlu. La fel, locul tabloului-catalog se va afla pe ultima porţiune liberă a peretelui galeriei şi el va trebui, în mod ideal, să se autoreprezinte.

Numărul de inventar, ca şi acela al cărţii-catalog-de-bibliotecă, va trebui să fie cel mai mare, în cazul în care colecţia (sau biblioteca) este încheiată. Dacă seria rămâne deschisă, catalogul-carte sau tablou ar trebui să poarte un număr trans-finit: el ar fi tabloul, cartea „la infinit“[9]. Dar aici nu este vorba, desigur, decât de idealitatea extremă a principiului autocuprinderii, idealitate prezentă totuşi încă de la originile sale în procedeul inserării. Ce este oare „a o mie şi una noapte“, dacă nu o ieşire din ordinea numerelor raţionale către trans-finit? Nu este mai puţin semnificativ să remarcăm că tocmai faţă de acest „unu“, care depăşeşte „mia“ ca cifră rotundă, geometricele Deca-, Hepta- şi Pentameroanele europene s-au arătat timide, dacă nu reticente.

Dar catalogul nu trebuie neapărat să se autocuprindă. Autocuprinderea nu este obligatorie decât în cazul în care *catalogul* şi *inventarul* coincid şi sunt, în plus, consubstanţiale colecţiei. Iată, aşadar, aici o posibilitate de ordinul idealităţii. Din acest motiv, şi spre a înţelege tablourile numite „Cabinete de Amatori“ ca pe nişte *reprezentări*, să încercăm să determinăm raportul dintre aceste tablouri şi ideea pe care secolul al XVII-lea şi-o făcea despre *catalog* şi/sau *inventar*.

Cei doi termeni sunt astăzi distincţi în orice lexic. Inventarul este un document juridic care „enumeră în scris şi pe articole nişte bunuri, mobile, titluri de proprietate, acte ale unei persoane“ (*Petit Larousse*). Ordinea de înregistrare în inventar este de obicei cea a intrării în ansamblu, o ordine raportată deci la axa temporală. Ultimul obiect intrat va purta deci numărul de inventar cel mai mare. Inventarul înregistrează şi evaluează. În general, el nu descrie. Dacă o

face, va fi numai spre a stabili relaţia existentă între obiect şi valoare sa: „O pânză de 2,5x3m, cu ramă aurită, pictată desăvârşit de Rubens. 300 de guldeni".

Catalogul este o desfăşurare în ordine (*kata-logon*). În *kata-logon*, impulsul structurant prevalează asupra impulsului repetitiv. Spre deosebire de inventar – instrument diacronic –, catalogul este un fapt de sincronie. Dacă el operează cu sigle (cifre, litere etc.), acestea indică întotdeauna locul obiectului în spaţiu. Orice ansamblu de obiecte suportă inventarul, dar numai o categorie limitată suportă (sau necesită) catalogul: colecţia.

Cel mai vechi catalog al unei colecţii private care ne-a parvenit este probabil cel al domnului Antoine Agard din Arles, datând din 1611 şi intitulat:

> „Discurs şi registru al medaliilor şi al celorlalte antichităţi atât pietre preţioase, gravuri sau reliefuri, cât şi alte pietre naturale admirabile, mai multe figuri şi statui de bronz antice, ca şi statui de teracotă în maniera egipteană, şi o seamă de antichităţi rare care au fost adunate, şi în prezent aranjate în cabinetul domnului ANTOINE AGARD, maestru Orfevru şi Anticar în oraşul Arles din Provenţa."

Acest titlu este paradigmatic, şi aceasta nu numai din cauza vechimii sale. El ne arată în primul rând că un catalog este un *discurs* în care se *desfăşoară* nişte obiecte, desemnate sub numele de „medalii", „gravuri", „statui" etc. Aceste obiecte sunt rezultatul unei „adunări" şi al unei „aranjări" în cabinetul anticarului. Fraza prin care Antoine Agard îşi încheie „discursul" nu este mai puţin elocventă:

> „Rămân (Prietene Cititor) mii de alte galanterii nescrise pentru a evita o prea mare prolixitate, & piese foarte rare pe care, prin mărunta mea osteneală & căutare, le recuperez adesea spre a-ţi satisface curiozitatea, dacă ea te îndeamnă să vii să mă vezi, & să atingi cu degetul tot ceea ce ţi-am însemnat mai înainte."[10]

Catalogul se prezintă, aşadar, ca rodul unui efort ordonator şi selectiv. El nu repetă cabinetul, el îl reprezintă. Dacă nu suntem satisfăcuţi de această conceptualitate declarată a „discursului", nu ne mai rămâne decât să „coborâm" de la conceptual la real şi să „venim să atingem cu degetul".

O privire aruncată asupra lexicului epocii se vădeşte aici extrem de instructivă. Furetière (1690) defineşte *inventarul* ca pe o „Descriere & enumerare făcută în scris a mobilelor & actelor, care sunt într-o casă"[11], în timp ce *catalogul* este definit ca „listă & memoriu ce conţine mai multe nume pro-

prii de oameni sau de cărţi dispuse într-o anumită ordine"[12]. Este evident că, comentând acest ultim termen, Furetière se gândea la catalogul de bibliotecă şi se cuvine să notăm că ceea ce-l diferenţiază pe acesta din urmă, potrivit autorului, de inventar, este tocmai „o anumită ordine" – observaţie importantă, dar care rămâne totuşi vagă. Definiţiile din *Dictionnaire de l'Academie Françoise* (1694) sunt mai ambigue. Cea a *inventarului* reia, ca atare, textul lui Furetière, dar, aici rezidă ambiguitatea, îi dă ca sinonime „listă şi catalog"[13]. Atunci când *Dicţionarul* vrea să definească cuvântul *catalog*, el o face, încă o dată prin sinonimie: „*Catalog*: listă, enumerare[14]..." Lipseşte menţiunea făcută de Furetière despre o „anumită ordine".



... Frans von ...ert şi Anton ...renner, ...mus ...um *Artis* ..., Viena, ... în acvaforte.

Remarcăm aceeași ambiguitate în alte zone lingvistice. *Tesoro de la lengua castellana, o española* al lui Covarrubias (1611) definește *inventarul*[15], dar tace în privința *catalogului*. Cât despre *Vocabolario della Crusca*, va trebui să se aștepte ediția din 1680 pentru a găsi, în sfârșit, o distincție între *inventario* și *catalogo*[16].

Această scurtă incursiune în domeniul lexical ne îndeamnă să credem că, în timp ce *inventarul* beneficia deja de o claritate semantică evidentă, definția exactă a *catalogului*, apărut mai recent, a pus probleme glosatorilor. Deducem „modernitatea" și „dificultatea" *catalogului* în calitate de concept. Într-adevăr, istoria „colecționismului" este marcată – cel puțin în prima jumătate a secolului al XVII-lea – de efortul de a cataloga. Există inițial o anumită nesiguranță terminologică, verificabilă în titlurile cataloagelor și/sau inventarelor de colecții. Uneori *cataloagele* sunt numite „inventare"[17], dar *inventarul* nu este niciodată desemnat sub numele de „catalog". O soluție intermediară este oferită prin desemnarea catalogului scris prin însuși numele colecției (*Kunstkammer*, *Gazophylacium*, *Thesaurus*, *Museum*, *Cabinet* etc.). Dar aceasta este o situație tranzitorie. Curând, vor apărea titluri mult mai clare: *Musaeum descriptum*, *Musaeum descriptum et perfectum*, *Musaeum delineatum*, *Thesaurus ex thesauro selectus*, *Spicilegium*, *Kurze Beschreibung*, *Explication*, *Ennumeratio et Descriptio*, *Collectaneorum Descriptio*, *Index Musaei oder kurzes systematisches Verzeichniss*, *Ordentliches Verzeichniss*, *Synopsis methodica*, *Synopsis rerum*, *Musaei tabulae*... Atunci când termenul catalog începe să apară, se simte adesea nevoia de a-l explica: *Index sive catalogus*, *Catalogue & Description*, *Catalogus oder eine in ördentlichen classen abgetheilte specification*... Va trebui să se aștepte secolul al XVIII-lea pentru a asista la triumful „catalogului metodic".

În Flandra mai ales, unde manipularea și acumularea obiectelor de artă cunoșteau un avânt fără precedent[18], contrastul este frapant. Colecțiile sunt minuțios inventariate[19], dar sunt lipsite de cataloage, cel puțin scrise. În schimb apare bogata serie, fără precedent în vreo altă țară europeană, a tablourilor cu „Cabinete de Amatori".

Tablourile în care David Teniers II a reprezentat Galeria Arhiducelui Leopold-Wilhelm de la Bruxelles[20] (il. 55) marchează momentul de înflorire al galeriilor pictate. Ele pot fi considerate niște exemple tardive, dar tipice, ale impulsiunii catalogatoare. Operele care sunt reproduse în ele sunt ușor de recunoscut, numele autorului este înscris pe fiecare ramă, asamblajul reflectă întotdeauna o secțiune precisă a colecției (școală italiană, galerie de portrete etc.). Este



55. David Teniers II, *Arhiducele Leopold-Wilhelm în galeria sa de la Bruxelles*, către 1647, ulei pe aramă, 106 x 129 cm, Madrid, Prado.

important de notat că dimensiunile tablourilor înfățișând „Cabinete de Amatori" sunt în general extrem de reduse: lățimea nu depășește decât arareori 1 metru. Caracterul lor de reprezentare se manifestă, așadar, într-o consubstanțialitate foarte coerentă: datorită dimensiunilor sale reduse, orice „Cabinet de Amator" și-ar putea găsi locul într-o galerie reală, printre operele pe care le reprezintă. Dar, după știința mea, nu a fost niciodată cazul: „Cabinetele de Amatori" – în privința celor ale lui Teniers, cel puțin, lucrurile sunt clare – nu erau expuse *în* colecția însăși. Ele erau niște cadouri de expus în altă parte, niște tablouri-cataloage, destinate prietenilor, confraților, rudelor. Erau niște *imagini* ale colecției.

Este lesne de înțeles de ce aceste tablouri-cataloage vor fi urmate de catalogul-carte. În 1658 a apărut, în latină, celebrul *Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpensis*[21]. Acest catalog-carte cuprinde o mare cantitate de imagini: 264 de gravuri cu dălțița reproduc „pastișele" pe care Teniers le făcuse după capodoperele italiene din colecția arhiducală. Fiecare pagină reproduce o singură operă. Doar ultima – fapt semnificativ – reproduce interiorul unei galerii de picturi. *Theatrum Pictoricum* îi va ceda locul, în secolul

următor, lui *Prodromus Theatri Artis Pictoriae* (il. 54). De această dată, pagina are aspectul unui perete cu picturi. Tablourile sunt dispuse după şcoli şi puse în pagină potrivit unui sistem întemeiat uneori pe dimensiuni, alteori pe genurile picturale sau pe subiecte. Aproape întotdeauna, unul sau mai multe tablouri cu buchete de flori sunt inserate printre celelalte. Le vom lămuri rolul puţin mai departe. Din cele treizeci de planşe din *Prodromus*, una singură, a cincea, conţine şi imaginea unui „Cabinet de Amator". Este vorba aici de o pagină care, într-un fel, constituie o excepţie. Acest fapt reiese din amplasarea în centrul ultimului rând, în partea de jos, a *Doamnei la toaletă* de Giovanni Bellini, tablou în care motivul oglinzii poate fi privit ca o trimitere directă la tematizarea văzului. Prezenţa acestor elemente autoreflexive în catalogul târziu cu gravuri care este *Prodromus* ne arată că, până şi într-o lucrare dorindu-se strict documentară, inserarea unui discurs secund, poetic, sau chiar alegoric, era aproape inevitabilă. Pentru a înţelege pe deplin semnificaţia acestui fenomen, va trebui să părăsim „momentul Teniers" şi să facem un pas înapoi.

Înaintea primelor decenii ale secolului al XVII-lea, cazurile în care se pot identifica cu certitudine „cabinete reale" sunt într-adevăr excepţionale[22]. Iar când avem de-a face cu reprezentări de galerii identificabile, reinterpretarea lor, datorită transpunerii lor în tablou, este – vom vedea – incontestabilă. Am putea, în consecinţă, să desemnăm pe drept cuvânt, primele „Cabinete de Amatori" cunoscute ca pe nişte „cataloage imaginare".

Fiind imaginare, aceste „cataloage" (sau pseudo-cataloage) nu ar trebui să fie citite ca nişte documente privind un ansamblu real de opere de artă, ci doar ca atestarea unui gust combinatoriu ce se desfăşoară integral în imagine. Găsim un corespondent posibil al acestor prime „Cabinete de Amatori" într-un gen literar care cunoaşte, în aceeaşi epocă, o mare vogă în toată Europa: *Galeria* lui G. B. Marino (1619)[23], *Cabinetul* lui Georges de Scudéry (1646)[24], galeria lui Salástano din *El Criticón* al lui Gracián (1651-1653)[25] sau cea a lui Ch. Perrault (1663)[26] sunt exemplele cele mai importante. Pentru a pătrunde structura şi funcţionarea tablourilor cu „Cabinete de Amatori", trebuie însă să ţinem seama de caracterul lor pur vizual. Chiar dacă impulsiunea catalogatoare şi cea descriptivă le pot veni din altă parte, translaţia unor asemenea impulsiuni pe planul pictural este decisivă.

Dacă vrem să întocmim „portretul-robot" al unui „Cabinet de Amator", va trebui, de asemenea, să discernem, încă o dată, între planul real şi planul imaginar al reprezentării, între *contextualizarea* imaginilor din galeria propriu-zisă şi *intertextualizarea* lor din galeria-tablou. Am încercat deja să arăt că, în cazul „Cabinetelor de Amatori", intertextualitatea este rezultatul unei „alunecări" a contextualităţii pe planul imaginar. Înainte de a aborda imaginile intertextualizate, trebuie să insistăm asupra imaginilor contextualizate. Să considerăm, aşadar, un moment „Cabinetele de Amatori" ca pe nişte documente privind manipularea şi prezentarea operelor de artă în secolul al XVII-lea.

2. Peretele cu imagini

Din punct de vedere funcţional, elementele cele mai importante ale unui cabinet cu picturi sunt pereţii săi. Aceştia nu au o valoare estetică intrinsecă, ba chiar dimpotrivă: ei dispar – uneori complet – sub tablourile cărora le servesc drept suport. Unul dintre teoreticienii „Cabinetelor", Georges de Scudéry, o spune de altfel destul de clar:

> „Tablourile singure nu alcătuiesc de obicei Cabinetele în întregime; [...] ele nu servesc decât la acoperirea pereţilor..."[27]

Tablourile, expuse unul alături de celălalt, ramă lângă ramă, formează un fel de al doilea perete, un *perete cu tablouri*[28], un perete parcelat, beneficiind potenţial de o anume mobilitate intrinsecă.

Prezentarea unei opere de artă face parte din concepţia despre artă a unei anumite epoci. *Peretele cu tablouri* este un fenomen modern, în contrast evident cu tradiţia. Apariţia sa – la Anvers, în jurul lui 1600 – este consecinţa unei cotituri care priveşte atât opera de artă în sine, cât şi raportul său cu contextul. Tabloul ca dreptunghi transportabil, generalizarea pânzei ca suport, simplificarea ramelor, moda formatului redus şi triumful colecţionismului privat sunt motivele sale cele mai importante.

Spre deosebire de fresca ce transforma zidul în imagine, expunerea în stilul de la Anvers înlocuieşte peretele pictat cu un panou mobil. Parcelarea suprafeţei cu imagini este un fenomen de saturaţie optică. Niciodată un perete nu fusese mai dens în imagini. Fenomenul îşi găseşte ecoul simetric cel mai radical în sobrietatea contemporană a pereţilor de biserici. Nu este o simplă întâmplare dacă, în paralel cu constituirea, în Flandra, a genului pictural al „galeriilor pic-

tate", se cristalizează, mai ales în Olanda calvinistă, genul „interioarelor de biserici", în care albul imaculat este tema dominantă a imaginii în totalitatea sa. Faptul că *saturația de imagini* și *absența de imagini* devin ambele niște obiecte ale reprezentării este, desigur, un fenomen de mare interes, ce dezvăluie meditația epocii asupra propriilor contraste și a propriilor excese.

În „Cabinetele de Amatori", peretele alb este inexistent, și aceasta nu numai pentru că el este ascuns de un *perete cu tablouri*. Înainte de a primi picturile mobile, cabinetul este tapisat cu piele sau cu țesături. Întotdeauna o suprafață colorată servește drept fundal tablourilor. Această suprafață colorată – aproape mereu încadrată la rândul său, și care servește drept intermediar între perete și imagine – face ca orice tensiune între cele două să dispară. Rama imaginii nu mai joacă un rol de racord cu spațiul arhitectural, ci un rol de separare între tablou și tablou. Se renunță la structura cu muluri a ramei, care conferea adâncime sau relief imaginii de pe perete. Ramele simple, mai ales din abanos, se constituie în semnale ale limitei dintre elementele peretelui cu tablouri, o limită ce semnifică, de asemenea, contact și diferență.

Raportul de contiguitate – esențial în cadrul pereților cu imagini – se supune unor criterii fluctuante. În cabinetele cele mai vechi funcționa încă un aranjament ierarhic ce-i conferea marii *historia* (în general biblică) un rol central. Acest tablou principal, de mari dimensiuni, era plasat în mijlocul peretelui (il. 57, 58), deasupra unui dulap (*cabinet*, *scriban*...) care își asuma astfel rolul unui „altar". Este vorba, desigur, de un rol absolut formal, întrucât dulapul cuprindea de obicei o colecție de obiecte prețioase eterogene, clasate în compartimente și sertare (bijuterii, medalii, cochilii...).

Această mobilă este uneori înlocuită de un șemineu sau de o masă; ea va dispărea complet către mijlocul secolului: în „Cabinetele" lui Teniers (il. 55), ea este deja inexistentă. Prezența mobilei centralizatoare (cu o mare *historia* deasupra) lasă să se presupună necesitatea pentru primele colecții de artă de a se conforma unui model vizual împrumutat de la domeniul ecleziastic[29]. În jurul imaginii centrale sunt dispuse micile tablouri de tip „modern", a căror regrupare ne duce cu gândul la teoreticienii colecționismului deja citați, care recomandau un aranjament după „epoci, materii, modelaj"[30].

Secvențe iconografice, formate din două sau mai multe tablouri, sunt vizibile uneori, dar iconografia nu constituie criteriul principal al orânduirii. În plus, ordinea iconografică (două sau mai multe tablouri, inițial independente, dar

a căror înlănţuire este subliniată, într-un fel sau altul) pare a fi domeniul exclusiv al tablourilor din „Cabinetele de Amatori" cu mesaj alegoric. Relaţia iconografică este deci mai degrabă o problemă de intertext, fără a fi neapărat o problemă de context real.

Acest decalaj între context şi intertext ne este indirect dezvăluit de unele scrieri ale epocii, printre care „Muzeul" cardinalului Borromeo capătă, datorită contactelor autorului cu lumea artistică flamandă, o importanţă deosebită. În primele pagini ale opusculului său, cardinalul afirmă că dispunerea picturilor în pinacoteca sa se supune fie dorinţei de a le oferi o situare adecvată, fie necesităţilor locurilor, fie hazardului[31]. El revine puţin mai târziu asupra acestei afirmaţii asigurând că recomandatele criterii iconografice nu au jucat nici un rol în aranjare, cu toate că descriind „muzeul" – compunându-şi cartea adică –, el a imaginat unele orânduiri, posibile, dar fortuite, la care nu se gândise niciodată mai înainte[32].

Dispunerea contextuală nu se epuizează o dată cu peretele cu tablouri, dulapul şi ordonarea imaginilor. Un alt element important al oricărui cabinet este masa cu statuete. O anume dezordine domneşte aici (il. 67, 70). Monede, cochilii, instrumente ştiinţifice zac risipite printre statui. Masa este, în mod evident, un loc de studiu. Pentru o amplasare mai ordonată a plasticii mărunte, se dispun de obicei etajere; pentru marea artă statuară sunt prevăzute săli speciale, alăturate „cabinetului".

Cabinetul şi anexele sale (sala cu statui, biblioteca) formează un spaţiu de expunere şi de întâlnire. Mai mulţi „amatori" sau „curioşi"[33] sunt pe cale de a contempla operele expuse şi de a se întreţine în jurul lor. Practic nu există „Cabinet de Amator" fără personaje. Acest fapt introduce în structura acestui gen pictural o componentă determinantă: tablourile cu „Cabinete de Amatori" au întotdeauna o temă. Aceasta ţine deopotrivă de narativ şi de descriptiv, fără a se epuiza nici într-un sens, nici în celălat: tema majoră a „Cabinetelor de Amatori" este *conversaţia*. O structură dialogică străbate reprezentarea în ansamblul său. Cel care priveşte trebuie să perceapă această indicaţie la justa sa valoare: nu ne aflăm nici în faţa simplei descrieri a unei galerii, nici în faţa unei „istorii" de descifrat (vizita „curiosului X" la cabinetul „curiosului Y"). Avem de-a face cu un *colloquium*, cu o *disputatio*, sau, pentru a utiliza termenul cel mai frecvent în epocă, cu un *entretien* (conversaţie). Această indicaţie, venind din registrul tematic al tablourilor cu „Cabinete de Amatori", îl invită pe privitor să-şi imagineze dia-

logul dintre obiecte şi imagini; ea îl constrânge deci la o lectură intertextuală[34].

Unul dintre teoreticienii „conversaţiei" ca gen literar, cavalerul de Méré, compara convorbirea cu prezentarea succesivă a unor mici tablouri, care, o dată încheiată conversaţia, trebuie să formeze un tot unic[35]. Un altul, Gabriel Guéret, insista asupra pluralităţii planurilor pe care se desfăşoară o conversaţie şi pe care trebuie să fie citită:

„Aceeaşi conversaţie poate fi deopotrivă literară prin citatele sale – culegere de texte alese pentru calitatea lor specifică –, morală sau filozofică prin tema sa – ruinele şi timpul care trece –, socială prin scopul său – omagiul scriitorului către un personaj de vază –, în sfârşit istorică prin aluziile finale la actualitatea contemporană"[36].

Dacă este adevărat că în structura „Cabinetelor de Amatori" intră şi o componentă ce se pretinde că aparţine teoriei converasţiei, caracterizarea lui Guéret ar putea fi invocată de nenumărate ori chiar în vederea unei mai bune înţelegeri a acestor „cabinete".

Ce tip de receptare necesită un tablou care se propune ca o „conversaţie"? Fiecare imagine prezentă într-un „Cabinet de Amator" este o imagine integrală, ce funcţionează însă ca un fragment dintr-o imagine care-l înglobează. Aceasta din urmă nu este simpla sumă a tuturor imaginilor-fragmente. Decupajul la care este supus tabloul împiedică ochiul să urmeze un parcurs linear şi îl obligă să procedeze în blocuri, să meargă fără oprire de la un „fragment" la altul, de la o imagine la alta. Privirea ricoşează neîncetat pas cu pas, neputând să se oprească nicăieri. Privitorului îi revine rolul de a degaja, treptat, o tehnică combinatorie, de a stabili punţi şi corelaţii. O dată primul deblocaj operat, mişcarea nu se mai opreşte. Lectura intertextuală se substituie lecturii lineare. Tabloul, care nu apare iniţial decât ca un mozaic de alegaţii, se regrupează şi se reorganizează. Există, desigur, multiple posibilităţi de a semnala necesitatea unei opriri, fatalitatea unei regrupări. Aceste semnale sunt, pentru ochiul modern, de-abia inteligibile. Pentru cel al privitorului originar, ele erau – putem presupune – absolut suficiente.

Semnalele-opriri cele mai evidente, perceptibile încă şi astăzi, se referă la imaginile care ies, dintr-un motiv sau altul, din linearitate: cea pe care un „curios" o contemplă, cea care nu este încă agăţată pe perete, prima sau ultima dintr-o secvenţă, cea care este plasată pe acel *scriban*/altar.

Într-un capitol precedent, am încercat să degajez semnificaţia prezenţei, în tablourile cu „Cabinete de Amatori",

56. François Bunel II (?), *Sechestrul unei colecţii*, către 1590, ulei pe lemn, 28 x 46,5 cm, Haga, Mauritshuis.

a unei imagini de excepţie precum *Madona în ghirlandă*. Se pot multiplica exemplele. Mă voi limita aici să citez unul singur care reprezintă relaţia intertextuală extremă: aşa-numita *mise en abîme*.

În *Prăvălia lui Jan Snellinck* de Hieronymus Francken II (1621, il. 49), peretele central este ocupat de tablouri ce aparţin, în majoritatea lor, unor pictori din ultima generaţie a secolului al XVI-lea[37]. Piesa principală, plasată deasupra bufetului, este un *Adam şi Eva* de Frans Floris, maestru al familiei Francken. În primul plan, aşezate direct pe sol, în dezordine, se găsesc tablourile moderne: o *Madonă în ghirlandă*, o natură moartă, o *Bătălie*, o scenă de interior. Această ultimă operă care, prin centralitatea şi frontalitatea sa, reprezintă un plan perfect paralel cu tabloul-cadru, iese după toate probabilităţile din atelierul lui Francken însuşi. Ea este un fel de „semnătură" a ansamblului tabloului şi reia în miniatură tema camerei cu imagini. Dar aici *la mise en abîme* nu este totuşi perfectă. Pentru ca ea să fie, ar fi trebuit ca micul tablou să repete cabinetul lui Snellinck autoreprezentându-se în primul plan, şi tot astfel până la infinit.

3. Memorie şi uitare în „Cabinetele de Amatori"

Dacă încercăm să comparăm „Cabinetele de Amatori" în evoluţia lor cronologică, ne găsim în faţa unor dificultăţi



importante. Cea mai veche pictură reprezentând interiorul unei colecţii de artă constituie, din toate punctele de vedere, o excepţie. Ea nu este datorată unui artist din Anvers, ci unui francez, probabil François Bunel II (1550-1593)[38]. Ea nu ne introduce în detaliile expunerii tablourilor dintr-un cabinet, ci ne relatează dezmembrarea sa (il. 56). Cabinetul reprezentat nu este numai un spaţiu de colecţie, ci şi, judecând după cele două şevalete care se află în el, atelierul unui pictor. Interiorul închis, curent în pânzele flamande, este aici deschis înspre stradă, care ocupă primul plan al scenei. Numărul tablourilor, care se văd numai din spate, reduse la simple obiecte pe cale de a fi transportate, îl depăşeşte pe acela al imaginilor a căror temă mai poate fi încă recunoscută. Toate aceste elemente fac din acest tablou, aflat astăzi la Haga, un „unicum". El pare a nu avea nici o legătură cu genul pictural din Anvers care, în acea epocă – ne aflăm către 1590 –, nu exista încă[39]. Sau, am putea spune că sigura legătură decelabilă este de ordinul negativului.

Izolarea în care se găseşte acest tablou din punct de vedere tematic nu ne permite să tragem concluzii definitive. Nu putem însă să nu ne întrebăm asupra semnificaţiei sale în raport cu „Cabinetele de Amatori", pe care le anticipează într-o manieră atât de deconcertantă.

Se ştie că François Bunel era protestant şi că a fost, începând din 1582, pictorul de curte al lui Henric de Navara (mai târziu Henric al IV-lea). Apartenenţa religioasă a pictorului pare să determine conţinutul tabloului: administratorii care sunt în curs de a desfiinţa colecţia-atelier şi de a confisca bunurile pictorului poartă la pălărie crucea de Lorena, semn al partizanilor (catolici) ai ducelui de Guise[40]. Este vorba, aşadar, de o scenă reprezentând repercusiunile războaielor religioase asupra vieţii artistice de la sfârşitul secolului al XVI-lea. Sechestrul pare a fi consecinţa unei delaţiuni: în primul plan la stânga, un tânăr (sau un copil) văzut din spate le arată drumul catolicilor care năvălesc în atelierul-cabinet. Pictorul şi soţia sa asistă, neputincioşi, la desfiinţare. Care să fie motivele sechestrului ai cărui martori suntem? Întrebarea nu poate decât să rămână în suspensie. Trimiterea operelor de artă în depozite uitate, distrugerea lor sau, cel puţin, atitudinea ostilă faţă de imagini a fost, de-a lungul întregului secol al XVI-lea, una dintre acuzaţiile principale aduse de catolici împotriva protestanţilor.

Opera lui Bunel pare să răstoarne termenii: ea demonstrează că şi catolicii, la rândul lor, dispreţuiesc şi deteriorează munca artistului. Ei nu distrug decoraţia unei biserici, ci dezmembrează un atelier-colecţie. Conţinutul acestuia se remarcă prin absenţa operelor cu subiect religios. Pe

peretele din stânga mai atârnă încă o natură moartă, o alegorie, un portret. Alte tablouri – cu subiecte mitologice – sunt ambalate de portărei, în timp ce o grămadă de portrete de format mic zac pe podea, în primul plan. Pe etajeră, la stânga, se mai află încă şapte statuete reprezentând zei antici. Prezenţa lor în spaţiul colecţiei are, desigur, un sens. Este vorba despre zei planetari, aceiaşi care „guvernau" *Templul Picturii* al lui Lomazzo şi *Teatrul Memoriei* al lui Giulio Camillo: Apollo (zeul Soarelui), Saturn, Venus, Marte (în armură), Diana (zeiţa Lunii cu săgeata sa), Iupiter, Mercur. Statuile formează o serie care se desfăşoară pe etajeră la nivelul capului pictorului. Avem probabil de-a face cu prezenţa mută a celor „Şapte Guvernatori ai Artei", patroni ai travaliului artistic şi ai ordinii combinatorii a „imaginilor" şi a „locurilor". Tocmai această ordine este pe cale de a fi distrusă prin năvălirea oamenilor ducelui de Guise în atelierul pictorului. Deşi catolicii nu distrug o biserică – acesta este un mesaj posibil al tabloului –, ei spoliază totuşi un „Templu al Picturii".

Nu dispunem de alte surse care să poată atesta pătrunderea artei memoriei (şi a teoriei picturale legate de ea) în mediul artistic protestant (cu excepţia poate a succesului traducerii engleze a *Tratatului* lui Lomazzo)[41], dar se pare că tabloul lui François Bunel este una.

Scena de jaf la care asistăm transformă atelierul-colecţie într-un talcioc de tablouri. Ordinea distrusă a „Cabinetului" este înlocuită de grămada abstractă a obiectelor de inventar. Tocmai acest inventar este întocmit de portărelul ce figurează lângă un stâlp la extremitatea stângă a scenei. Ideea unei ordini combinatorii guvernate de zeii planetari pe cale de a se transforma într-o simplă listă de inventar, ca şi aceea a deturnării conflictului din jurul imaginilor în sensul unei confruntări între catolici şi protestanţi fac din tabloul de la Haga un prolog extrem de problematic – dar nu mai puţin important – al „transpunerii în tablou" a ansamblurilor de imagini, aşa cum ea se observă la Anvers începân din anii 1600.

Originile şi cronologia „Cabinetelor de Amatori" propriu-zise constituie o problemă încă deschisă. Istoricii de artă ezită în a atribui „inventarea" lor lui Jan Brueghel cel Bătrân, autorul *Alegoriei Văzului* de la Prado (1617), sau lui Frans Francken II. Alte exemplare, nesemnate şi nedatate, provenind din atelierul familiei Francken, par însă a purta o pecete arhaică ce face din ele nişte incunabule probabile ale genului[42]. Ele se constituie într-o serie având trăsături comune şi sunt desemnate în literatură sub numele de „Cabinete de Amatori cu Măgari iconoclaşti" (il. , 50, 57, 58, 61-63)[43].



57. Frans Francken II, *Cabinet de Amator cu Măgari iconoclaști*, către 1612-1615, lemn, 54 x 63 cm, Bayreuth, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Aceste tablouri ne deschid spațiul relativ restrâns al unei colecții de artă, în centrul căreia domnește marele tablou cu subiect religios deasupra unui *„scriban"*: o *Fecioară cu Pruncul Iisus, Sfântul Ioan și Sfânta Elisabeta*, de pildă (ca în tabloul de la Bayreuth, il. 57), o *Închinarea Magilor* (ca aceea din colecția Ackerman; Christie's 1977, il. 58), sau o *Fecioară în ghirlandă* (tablou de la Musée des Beaux-Arts din Anvers, il. 50) etc.

Caracterul de stereotip al aranjamentului este frapant. Similitudinea frizează uneori identitatea. Dacă se compară două din tablourile deja menționate (il. 57-58), se remarcă faptul că doar subiectul tabloului central s-a schimbat. În rest, „Cabinetul" este același. În jurul *Fecioarei cu Pruncul Iisus și Sfântul Ioan* (Bayreuth) sau al *Închinării Magilor* (Christie's 1977) sunt expuse peisaje de la sfârșitul secolului al XVI-lea, o marină, două capete de expresie în maniera lui Pieter Bruegel cel Bătrân, un *tondo* cu un oraș în flăcări[44]. În tabloul din Casa Rubens de la Anvers, *Fecioara în ghirlandă* este înconjurată de peisaje și de *Orașul în flăcări*, de această dată într-o ramă ovală.

Amplasarea tabloului religios, în centrul colecției, conferă Cabinetului un caracter vag ecleziastic. Dimensiunile acestui tablou ne obligă, de asemenea, să ne întrebăm asupra

provenienței sale: să fie oare o pictură „de cabinet", sau – ceea ce pare mult mai probabil – o operă provenind din vreo biserică jefuită al cărei altar îl împodobea odinioară? Numai în tabloul de la Anvers (il. 50) imaginea centrală, deși religioasă, este o creație tipică – așa cum am văzut – pentru lumea colecțiilor private: o *Fecioară în ghirlandă*. Alte două tablouri cu subiect biblic se află dedesubtul ei, tablouri de dimensiuni reduse, dintre care unul și-a pierdut (sau își așteaptă) rama.

În „Cabinetul" de la Bayreuth (il. 57) și în cel care a aparținut cândva colecției Ackermann (il. 58), se poate vedea, pe „*scriban*", un mic portret și o grămadă de cochilii, semn al supraviețuirii unei concepții încă legate de vechile *Wunderkammern*. La extremitatea stângă, stau trei bărbați bogat înveșmântați: unul contemplă ceea ce ar putea fi un mic tablou ascultând comentariile însoțitorului său, în timp ce un al treilea privește către exteriorul imaginii, către privitor. La extremitatea dreaptă se deschide o arcadă arătând un grup de „spărgători de imagini" cu cap de măgar[45], înarmați cu ciomege, în curs de a distruge cărți, statui și tablouri.

Care poate fi oare sensul acestei întregi puneri în scenă, din care se cunosc vreo zece exemple diferite?

Elementul cel mai deconcertant este, desigur, prezența onocefalilor. Ei constituie în mod evident o replică la grupul

58. Hieronymus Francken III (?), *Cabinet de Amator cu Măgari iconoclaști*, prima treime a secolului al XVII-lea, lemn, 52,5 x 74 cm, Colecție privată (Christie's Londra, 8 iulie, 1977, nr. 64).



„amatorilor", care nu par să se preocupe de ei. Iconoclaştii sunt mai degrabă o ameninţare abstractă: ei nu *sunt* într-adevăr acolo, dar *ar putea* veni. *Potenţialitatea* pericolului iconoclast este văzută ca o contrapondere a *actualităţii* cabinetului. Acesta este un loc de studiu şi de discuţie, un spaţiu închis (*conclav*) ce organizează imaginile şi cunoaşterea, un *interior* saturat de artă. Arcada se deschide asupra *exteriorului*, asupra lumii haotice unde domneşte pericolul distrugerii.

59. Anonim Flamand, *Scenă de iconoclasm* sfârşitul secolului al XVI-lea, lemn, 140 x 109 cm, Douai, Musée de la Chartreuse.

Scenele de iconoclasm *direct* reprezentate în pictură sunt extrem de rare. Nu cunosc decât un singur astfel de exemplu: tabloul anonim aflat la Musée de la Chartreuse, la Douai (il. 59), în care se poate vedea o *Închinare a Magilor* atacată de trei personaje[46]. „Turcul", „calicul" şi „pastorul" calvinist formează o triadă simbolică (necredinţă/ignoranţă/Reformă). Suliţa îndreptată spre gâtul Fecioarei ne arată că a distruge o imagine echivalează cu un asasinat. O punere în balanţă a distrugerii/venerării este totuşi prezentă aici, chiar dacă ea amestecă nivelurile imaginarului: triadei „spărgătorilor de imagini" îi corespunde, *în* tabloul atacat, prosternarea celor trei Regi Magi dinaintea Fecioarei şi a Pruncului. Acest amestec este favorizat de identitatea de scară dintre personajele din tablou şi cele din afara tabloului.

În „Cabinetele de Amatori", onocefalii nu sunt văzuţi doar ca o ameninţare pentru arta religioasă, ci şi pentru artă şi cunoaştere în general. Desigur, cabinetul prezintă adesea o piesă centrală care provine probabil dintr-o biserică, dar operele profane domină. De altfel, „măgarii iconoclaşti" nu atacă numai tablouri, ci şi globuri terestre, cărţi sau statui „în stil antic". Costumul lor este însă acela al bandelor de „spărgători" ce bântuiau prin Flandra în 1566. Capul de măgar care i se adaugă decurge dintr-o lungă tradiţie. Încă de la începutul Reformei, el a jucat un rol important în polemica dintre catolici şi protestanţi. Pentru luterani, măgarul este Papa, pentru catolici, Luther. Boneta de bufon şi urechile de măgar sunt interschimbabile. Iconoclaştii sunt nişte bufoni şi nişte măgari totodată. Onocefalia este considerată, în culegerile de simboluri (il. 60), o hieroglifă a ignoranţei[47]. Carel van Mander ştia ceva atunci când îi califica pe iconoclaşti drept „mugitori", „furioşi", „stupizi", „nebuni", „smintiţi", „duşmani ai artei", „sălbatici", „orbi" etc.[48] Iar Cornelis de Bie, care şi-a publicat al său *Cabinet de aur* la Anvers în 1661, şi-a plasat cartea (care este, de altfel, un „cabinet scris") sub deviza *„Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem"*[49].

60. Anonim, *„Ignoranţa"*, ilustraţie pentru *Hieroglyphica* de Valeriano Bolzani, Lyon 1602.

O atitudine polemică pare deci să vegheze la apariţia tablourilor cu „Cabinete de Amatori": ele pun în scenă un



FACERE mihi videtur ad institutum negotium (vt id etiam addamus) quòd sacerdotes illi imperitum hominem, eumque præsertim, qui vniuersum vitæ tempus domi sessitarit, nec aliorum mores hominum peregrinásve vrbes inspexerit, vt ita rerum ignarus sit, ne rei cuiuspiam rationem norit, nón amicitiæ, non hospitalitatis iura susceperit, ipse quis sit, vtrùm sit, an non sit, id quoque nesciat, per asininum caput humano apposito trunco significabant. Asinum enim esse imperitiæ hieroglyphicum, suo satis commentario declaratum est. Solitos verò Ægyptios humana corpora brutorum capitibus insignire, prout hoc vel illud animal alia atque alia præ se ferebat significata, testimonio ea multa sunt, quæ in gemmis, in marmoribus, in æs, ad hanc vsque diem monumenta superauerunt, quorum intellectus ad simplicium significationes referendus est. Hæc enim hoc loco persequi, infiniti laboris esset, & reliquis commentariis de animalium significationibus deriperet argumentum.



se apud Philisias.

conflict fundamental între două atitudini extreme față de imagini, despre care am tratat deja pe larg: pe de o parte, organizarea lor într-un sistem al cunoașterii, pe de alta, distrugerea lor. Acest caracter esențialmente dramatic pare a se atenua începând din al treilea deceniu al secolului al XVII-lea, moment în care tablourile cu „Cabinete de Amatori“ evoluează către problemele taxonomice ale catalogului pictat, fără a dispărea niciodată complet.

Dar care era privitorul ideal căruia i se adresa un tablou cu un „Cabinet de Amator"? Este foarte probabil că aceste tablouri se adresau publicului cultivat din Anvers, legat de „Camerele de Retorică" de care, se știe, pictorii înșiși (Frans Francken II sau Jan Brueghel) erau foarte apropiați[50]. Mici detalii, precum prezența aproape obligatorie a statuetei *Oratorului* în „Cabinete" vin în sprijinul acestei teze.

Este instructiv să remarcăm în această privință că cel mai citit manual din epocă referitor la memoria artificială – *Gazophylacium Artis Memoriae* de Lambert Schenckel (Schenckelius) din 1611 – propunea o dialectică între construirea și distrugerea imaginilor, strâns legată de tablourile care ne interesează. Cicero deja, într-un pasaj din *De Oratore*, afirma că „arta uitării" avea o importanță egală cu „arta memoriei"[51]. Schenckel continuă probabil această idee ciceroniană atunci când face să-i corespundă lui *ars memoriae* o *ars oblivionis*. Pentru a construi un discurs ordonat, el le recomandă retoricienilor să-și imagineze o încăpere (*cubiculum*) unde vor instala una după alta imaginile mentale corespunzând fiecare unei idei a discursului. Ordinea recomandată de Schenckel merge de la stânga la dreapta și de jos în sus (*Paries a sinistris primus est... In primo parietis angulo juxta terram locus capitu‹lu›m primus*... etc.). Cei patru pereți ai încăperii pot primi serii suprapuse de imagini. Legătura dintre imagine și loc este esențială pentru memorizarea discursului (*Locus est, imaginum sedes seu receptaculum, hoc est, spatium in quo imago potest collocari*...). Este suficient să se evoce în memorie aspectul încăperii cu imagini, cu succesiunea și dispunerea lor, pentru a avea schema mentală a discursului de făcut. Imaginile plasate în colțurile acestui *cubiculum* au o funcție aparte: ele realizează trecerea de la un capitol al discursului la altul. Se pot utiliza, de asemenea, mobilele din încăpere spre a așeza pe ele imagini de o importanță deosebită[52].

Găsim, așadar, în „arta memoriei" a lui Schenckel niște principii extrem de asemănătoare celor care vegheau la formarea unui „cabinet de amator". Confirmarea faptului că înseși cabinetele urmau pe atunci niște principii mnemotehnice ne vine de la mai mulți autori. Charles Perrault, de exemplu, descrie în poemul său intitulat *La Peinture* (1663) o „superbă sală" în care se văd:

„...neuf jeunes beautés, qui toutes singulières,
Sous ses ordres suivoient neuf diverses manières,
Et qui s'estant formé de différents objets,
Avoient représenté neuf sortes de sujets."[53]*

* „...nouă tinere frumuseți, care foarte deosebite, /Sub ordinele sale urmau nouă maniere diverse, / Și care formându-se din diferite obiecte, /Reprezentaseră nouă feluri de subiecte/"(N. tr.).

Acest pasaj atestă că „superba sală“ era rodul unui demers combinatoriu de tipul celui care dăduse naştere „Templului Picturii“ al lui Lomazzo. Singura diferenţă constă în rolul acordat aici cifrei 9, contrastând cu mnemotehnica septenară a „Templului“.

Cabinetul imaginar al lui Schenckel ar fi trebuit să-i ajute pe savanţi în eforturile lor de memorizare. Dar ce e de făcut atunci când încăperea este plină de imagini şi când se doreşte construirea unui alt discurs, se întreabă autorul? Trebuie, răspunde el, să se epureze *cubiculum*-ul de vechile imagini, şi el ilustrează această operaţiune prin viziunea următoare: să ne imaginăm unul sau mai mulţi oameni turbaţi şi furioşi (*turbulenti et furiosi*) invadând încăperea cu armele în mâini, distrugând imaginile şi aruncându-le pe jos (*...in cubicula irrumpere..., simulacra praecipitare, forasque ejicere finxeris...*). După această operaţiune, „pictorul“ (adică oratorul) îşi poate împodobi încăperea cu noi culori şi imagini (*Pictor tandem novum cubiculis colorem inducendo...* etc.)[54].

A determina raportul existent între „Cabinetele de Amatori cu Măgari iconoclaşti“ şi acea *ars oblivionis* a lui Schenckel nu este un lucru uşor. Aceste tablouri sunt oare nişte „ilustrări“ ale dialecticii *memoria/oblivio*[55]? Sau poate că arta memoriei arificiale, în varianta lui Schenckel, este cea care se inspiră din modelul vizual al „Cabinetelor“? S-ar putea susţine ambele teze cu un număr egal de argumente, dar există un fapt ce pare mai important decât problema „anteriorităţii“ efective sau decât aceea a „influenţelor“: transpunerea în sistem a imaginilor primeşte, atât în pictură, cât şi în retorică, o definiţie extrem de dramatizată, în cadrul căreia iconoclasmul, fie el „interior“ sau „exterior“, joacă rolul unui pol negativ.

Scenariul iconoclast reprezentat în „Cabinetele de Amatori“ evoluează. Două tablouri, unul aflat la Madrid şi celălat la Baltimore (il. 61, 63)[56], sunt documentele cele mai interesante în această privinţă. Ele înfăţişează un cabinet de amator care nu se distinge aparent prin nimic de cabinetele similare, precum *Prăvălia lui Snellinck* (il. 49), de pildă. În tabloul de la Prado (il. 61), care este probabil un prototip[57], se vede o mare încăpere luminată de două ferestre. Peretele din fund este împodobit cu picturi. Pe o consolă se găsesc câteva statuete. Diverse personaje se află în cameră, grupate în jurul a două mese. Cinci dintre ele discută în jurul unei sfere astronomice, lângă fereastră. Altele şase se află la extremitatea dreaptă a sălii, grupate lângă o altă masă, pe care este aşezat un glob terestru, şi unde zac risipite nişte cărţi,

hărţi geografice, cochilii. În centru, doi gentilomi contemplă un tablou pus direct pe podea.

Rolul jucat de acest din urmă tablou (il. 62), care iese din linearitatea expoziţională, îl aminteşte pe acela al imaginii similare din *Prăvălia lui Snellinck* (il. 49). El înfăţişează interiorul în miniatură al unui alt cabinet, care repetă dispunerea sălii în ansamblul său: fereastră la stânga, uşă în fund, la dreapta. Aici însă, nu mai apar nici amatori, nici gentilomi: interiorul (il. 62) este dominat de prezenţa a patru creaturi zoocefale. Acestea aruncă picturile pe jos, le rup ramele, sfărâmă instrumente muzicale.

Este semnificativ că unul dintre tablourile aruncate pe podea şi a cărui ramă a fost dezmembrată îl reprezintă pe Sfântul Ieronim în chilia sa de studiu. Putem vedea aici un fel de *„mise en abîme"* de gradul doi, întrucât acel *„studiolo"* al Sfântului Ieronim este paradigma oricărui loc de studiu, inclusiv „cabinetele de amatori". Tocmai acest microcosmos savant este „răsturnat" în cursul ritualului iconoclast[58].

Se iveşte însă o întrebare. Funcţia simbolică a micului tablou (il. 62) se epuizează ea oare o dată cu caracterul său de oglindă negativă a Cabinetului în ansamblul său? Nu există, aşadar, nimic care să-l lege de celelalte tablouri prezente în galerie? Pentru a răspunde la această întrebare, să privim mai îndeaproape ansamblul imaginilor care sunt expuse aici.

Dispunerea tablourilor din aceste cabinete (il. 61, 63) pare a nu urma alt criteriu decât asamblajul după dimensiuni. Două mici portrete flanchează o natură moartă; lângă un peisaj se găseşte un buchet de flori într-o ramă ovală; o scenă mitologică (*Diana şi Acteon*) se învecinează cu o *historia* biblică (*Sacrificiul lui Isaac*)... Singura serie bine structurată este aceea a celor douăsprezece medalioane cu busturile împăraţilor romani. Pe masa-scriban, în schimb, nişte statuete sunt amestecate cu cochilii şi corali. O efigie a lui Hercule domină însă prin dimensiunile sale. La extremitatea dreaptă a peretelui, se zăresc instrumente muzicale agăţate lângă o serie de mici tablouri. În centrul peretelui, deasupra mesei, acolo unde era plasat de obicei marele tablou cu subiect biblic, se poate vedea o pânză cu subiect alegoric (il. 64). Dimensiunile sale, ca şi faptul că este singura înzestrată cu o perdea protectoare, îi conferă funcţia centralizantă asumată în general, în „Cabinetele de Amatori", de o scenă religioasă. Această pânză este elementul de coeziune al peretelui şi al compoziţiei în ansamblul său. Ea reprezintă o alegorie a Picturii[59]: în centru se vede o figură feminină, bogat înveşmântată şi îngenuncheată. Masca ce atârnă de

61. Adriaen van Stalbempt (?), *Cabinet de Amator (Alegoria Picturii)*, prima treime a secolului al XVII-lea, lemn, 93 x 114 cm, Madrid, Prado.

62. Adriaen van Stalbempt (?), detaliu din figura 61.







63. Adriaen van Stalbempt (?), *Cabinet de Amator (Alegoria Picturii)*, prima treime a secolului al XVII-lea, lemn, 94,2 x 123,5 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.

umărul său o desemnează ca personificare a Picturii[60]. Căderea sa a fost provocată de un monstru cu urechi de măgar, dar ea este ajutată de alte două personaje: unul dintre ele este Minerva, zeița Înțelepciunii, celălalt este Faima, recognoscibilă după atributul său, trâmbița[61]. Faima susține Pictura și o ajută să se ridice, în vreme ce Minerva își îndreaptă lancea spre monstrul care cade la pământ.

Maniera în care această imagine-cheie este intertextualizată atestă dorința artistului de a-i indica privitorului o axă alegorică conferind o unitate conceptuală compoziției sale. Chiar dedesubtul acestei mari alegorii se află, într-adevăr, statuia lui Hercule, care îi servește ca un fel de punct de sprijin. Hercule, eroul Virtuții, devine astfel o a treia figură alegorică – *Virtus* –, alături de Minerva și de Faimă[62]. Statueta este un element de legătură între marele tablou central și spațiul cabinetului. În sfârșit, micul tablou așezat direct pe podea (il. 62) reia figura Ignoranței onocefale și reflectă cabinetul în negativ. Mesajul său, descifrat de către cei doi gentilomi, trebuie să fie aproximativ acesta: „Iată ce s-ar fi putut întâmpla dacă Ignoranța ar fi învins Pictura!"

Versiunea de la Baltimore (il. 63) nu se îndepărtează aproape deloc de tabloul de la Madrid (il. 61). Singura diferență notabilă rezidă în dispunerea personajelor. Scaunul

64. Adriaen van Stalbempt (?), detaliu din figura 63.



aşezat în mijlocul încăperii a dispărut, ca şi cei doi amatori care se întreţineau în jurul micului tablou cu măgari iconoclaşti. În locul lor, pictorul a introdus trei noi personaje, care nu privesc însă nici tabloul aşezat pe podea, şi nici celelalte tablouri din galerie. Ei nu sunt nişte simpli „curioşi", ci Arhiducii Albert şi Isabela, care au guvernat Ţările de Jos meridionale între 1599 şi 1621. Între ei se află un al treilea personaj, care pare a fi proprietarul cabinetului.

Care este semnificaţia modificării introduse în această versiune? Să fie vorba, aşa cum s-a susţinut în general, de un eveniment istoriceşte verificabil, de vizita guvernatorilor la un „amator din Anvers"? Puţin probabil. Această galerie nu aparţine ordinii realului, ci celei alegorice. Prezenţa Arhi-

ducilor trebuie să aibă deci o valoare simbolică. Văzut astfel, tabloul de la Baltimore (il. 63), departe de a complica versiunea de la Madrid, o face mai clară, mai explicită.

Arhiducii erau garanţii aşa-numitei *Pax Hispanica* în teritoriile din Nord. Sub guvernarea lor, au încetat războaiele religioase şi catolicismul s-a consolidat. Am avut deja ocazia să subliniez repercusiunile mitului Habsburgilor în cadrul polemicii asupra imaginilor din secolul al XVI-lea, în organizarea acelor *Kunst- und Wunderkammern*, în construirea *Templului Picturii* al lui Lomazzo. Astfel înţelegem mai bine, în acelaşi context, tabloul de la Baltimore. Habsburgii au fost (Albert era fratele lui Rudolf al II-lea, iar Isabela era fiica lui Filip al II-lea) cei care au asigurat triumful „Virtuţii" asupra „Ignoranţei". Acest mesaj era deja prezent în versiunea de la Madrid. Seria acelor *duodecim imperatores* atrăgea atenţia asupra temei imperiale; Hercule – aproape un „atlant" al marelui tablou central – era personificarea Casei de Austria[63]. Ceea ce era implicit în versiunea de la Prado devine explicit în cea de la Baltimore: salvgardarea Picturii este, aşadar, de asemenea (sau, poate în primul rând) o afacere politică[64]. În spaţiul galeriei, Arhiducesa Isabela joacă acelaşi rol ca Minerva în tabloul alegoric[65].

Originile „Cabinetelor de Amatori" ca gen pictural par astfel a se limpezi prin convergenţa mai multor motivaţii. Aceste tablouri sunt manifestarea vizibilă a unui discurs asupra artei. Acest discurs – putem să o spunem acum – îmbină scenariul dramatic al problemei imaginilor cu scenariul – retoric – al artei memoriei, pentru a ajunge în final la alegoria politică.

4. Retorică şi colecţie

Impulsiunea alegorică, care are influenţă asupra apariţiei „Cabinetelor de Amatori" într-o manieră uneori greu de sesizat, devine cu totul evidentă într-o serie de tablouri, al căror prototip, aşa cum ne vom aminti, s-a născut din colaborarea lui Jan Brueghel cel Bătrân cu Rubens (il. 47). „Văzul" face parte dintr-un grup de cinci tablouri consacrate celor cinci simţuri. Aceste opere au fost mereu interpretate, pe drept cuvânt, ca nişte alegorii morale şi filozofice[66]. Alegoria Văzului are drept cadru un „muzeu", care s-a încercat a fi identificat, rând pe rând, fără mare succes, cu galeria arhiducală sau cu aceea a lui Rubens. În centru se află o femeie goală aşezată, în curs de a contempla un tablou susţinut de un *putto* înaripat. Acest tablou nu este singurul

care transgresează un sistem expozițional linear. Spre deosebire de „Cabinetele de Amatori", unde discursul intertextual se întemeia în principal pe un contrast între „peretele cu picturi" și semnale în afara seriei, tabloul de la Prado, în schimb, este compus integral din imagini în afara seriei.

În ceea ce privește tabloul contemplat de femeia goală, acolo este vorba despre o scenă reprezentând *Vindecarea orbului*[67]. Tematizarea „văzului" este deci plasată în centrul conceptual al compoziției, dar, la fel ca și în cazurile citate anterior (il. 61, 63), această tematizare se operează printr-o „răsturnare": „văzul" contemplă reprezentarea „non-văzului". Alte elemente completează acest scenariu: lupa de pe masă, telescopul, păunul. Acesta din urmă dezvăluie deopotrivă identitatea figurii centrale: Iuno Optica, zeița văzului, însoțită de păun, atributul său[68], și de alte obiecte relative la simțul văzului.

Acest nucleu alegoric este legat de restul compoziției printr-o rețea de relații anevoie de descifrat la prima vedere. Rezemat de peretele din fundal, așezat pe podea și parțial ascuns de un portret venețian[69], se află un tablou având ca temă *Parabola orbilor*, în maniera lui Pieter Bruegel[70]. Este vorba, încă o dată, de o *mise en abîme* negativă a subiectului *Alegoriei*. Maimuța cu ochelari din primul plan, care privește un peisaj pornind din centrul compoziției, este, de asemenea, o figură a antitezei. Ea pare a fi caricatura contemplației artistice, așa cum Iunona era sublimarea acesteia.

Privitorul cultivat al epocii mai putea stabili încă o relație, tot „intertextuală", dar de tip „asociativ", recunoscând ceea ce grupul central datorează modelului celebrei *Melancolii* a lui Dürer[71]. Imaginea devine atunci o meditație asupra opulenței cunoașterii, asupra saturației vizuale. Multitudinea instrumentelor științifice, vălmășagul de monede, de file și de cochilii, prezența sferei astronomice și a globului terestru conferă interiorului acestui muzeu alegoric o structură enciclopedică evidentă. O descriere detaliată a acestui tablou nu ar fi decât un interminabil catalog de care prefer să-l scutesc pe cititor.

Perceperea ambiției totalizante și exhaustive a tabloului este esențială pentru privitorul care se află în fața *Alegoriei Văzului*. A avansa încă și mai mult cu întrebările referitoare la rolul imaginilor intertextualizate se poate dovedi totuși de o oarecare utilitate. Interesul „intertextual" pare a fi avut întâietate asupra interesului „contextual". Doar două tablouri, o *Venus cu Psyche și Cupidon*[72] – copie olandeză după Tițian – și *Vânătoarea de tigri și de lei*[73] de Rubens, sunt pe deplin vizibile pe peretele din fundal. Altele sunt agățate pe peretele din încăperea alăturată, ce se întrevede la dreapta,

încăpere destinată în principal expunerii statuilor. Sculptura ocupă, de asemenea, un loc însemnat în prima încăpere. Sub *Vânătoarea* lui Rubens se văd, înșiruite pe trei etajere, statuete, busturi antice, copii după capodopere ale Renașterii (un *Sclav* de Michelangelo) sau ale Antichității (un cap de *Laocoon*). Numărul picturilor risipite prin încăpere este net superior celui al tablourilor expuse. Funcția lor alegorică reiese astfel subliniată.

Am remarcat deja rolul esențial jucat, în reprezentare, de micul tablou pe care-l contemplă Iuno Optica. Putem de asemenea decela o funcție de semnal vizual în alte picturi, și, îndeosebi, în dublul portret așezat pe masa din stânga. Este prima imagine pe care ochiul privitorului o întâlnește atunci când el „citește" tabloul de la stânga la dreapta. Este vorba de o reprezentare până la talie a Arhiducilor Albert și Isabela, semnalând prezența, *in imagine*, a suveranilor, prezență care era, în tabloul de la Baltimore (il. 63), reală.

Un joc subtil face din dublul portret un „nod" important: Albert privește către exteriorul tabloului și își ațintește ochii asupra privitorului imaginar al *Alegoriei*, în vreme ce Isabela își orientează privirea spre dreapta[74], unde se găsește figura lui Iuno Optica. În fața portretului, ascunsă pe jumătate de o vază, se zărește o filă pe care se mai poate încă citi începutul unei scrisori: *ALBR*...Această filă „face sistem" cu dublul portret și, în același timp, cu acel *cartellino*, pe care se poate citi semnătura lui Brueghel (*BRVEGHEL F. 1617*), alături de zeiță. Să fie deci vorba aici de o dedublare a „semnăturii" în „semnătura artistului" (Brueghel) și „semnătura comanditarului" (Albert)? Întrebarea rămîne în suspensie.

Aluziile la Habsburgi nu se opresc însă aici. Ele structurează toată *Alegoria Văzului*, constituind, ca să zicem așa, „trama" țesăturii alegorice. Pe micul cabinet din abanos, deasupra dublului portret, se găsește o copie în miniatură a capului lui *Hercule Farnese*, evocându-l pe protectorul mitic al Casei de Habsburg. Candelabrul cu acvila bicefală plasează galeria sub autoritatea blazonului imperial, în timp ce deschiderea arcadei oferă o vedere a reședinței Arhiducilor din Bruxelles. La stânga grupului central, format de Iunona și al său *putto*, se află un mic portret ecvestru al lui Albert.

Astfel, nucleul alegoric al compoziției este încadrat de două reprezentări princiare (dublul portret și tabloul ecvestru) și înconjurat de alte trimiteri simbolice. Efectuând o lectură de la stânga la dreapta, vom remarca o mică cezură în suita imaginilor, cezură după care ritmul se accelerează. O *Bacanală* rubensiană[75] și o natură moartă în maniera lui

Frans Snyders[76] se sprijină de marea *Madonă în ghirlandă* care domină întregul final al compoziției. În adâncime, îndărătul *Bacanalelor*, se zăresc, suprapuse, tablouri precum o *Scenă de bucătărie* în maniera lui Aertsen, un triptic rezemat de un mare glob terestru, o copie după *Sfânta Cecilia* de Rafael.

Este foarte greu să se stabilească cu certitudine dacă această înlănțuire de imagini are vreun sens alegoric. Aș fi înclinat mai degrabă să-i atribui un sens retoric. Este vorba de ilustrarea ideii de diversitate, atât de dragă umaniștilor epocii. Într-adevăr, galeria pictată de Brueghel și Rubens cuprinde toate genurile picturale (portret, peisaj, natură moartă, scene de interior, *historia* biblică, alegorie mitologică...); ea găzduiește opere de artiști atât flamanzi, cât și italieni, atât „vechi", cât și „moderni". Ea este o reprezentare totalizantă a universului artistic.

Se poate nota aici o anume concordanță între codul vizual al alegoriei de la Prado (1617) și acela operând în galeriile descrise cu mijloace literare. Cabinetul descris de Charles Perrault (1663) cuprindea – reamintesc aici – opere reprezentând „nouă maniere diverse" și „nouă feluri de subiecte". *Galeria* lui G. B. Marino (1619) își deschide secțiunea dedicată așa-numitelor *Favole* (prima sală a galeriei) printr-un discurs privitor la dialectica a acoperi/a descoperi. Poemul debutează cu o adresare în aliterație *(„copri, Ciprigna, copri")*, prin care un tablou reprezentând-o pe Venus („Cipriota") este îndemnat să se acopere din cauza sosirii „vizitatorilor", care „vor des-coperi" galeria. Această dialectică a lui „acoperi" și a lui „descoperi" se observă, de asemenea, în *Alegoria Văzului* de la Prado: marea draperie, din colțul superior drept, indică privitorului că ceea ce vede este consecința unei „dezvăluiri".

Dacă operele de artă înfățișate în *Alegoria Văzului* au un sens „exemplar", rezultă că galeria care este reprezentată aici se oferă privirii ca o colecție ideală. Pentru o personalitate ca Jan Brueghel, ale cărui raporturi strânse cu „Camerele de Retorică" sunt bine cunoscute, o anume familiaritate cu marile teme ale culturii umaniste din vremea sa este mai mult decât plauzibilă.

Lexicul epocii ne arată că înainte de a fi desemnarea unui spațiu muzeologic, „colecția" constituia un gen literar (astăzi s-ar vorbi de o „antologie"):

> „*COLECȚIE*: Culegere de mai multe pasaje asupra uneia sau a mai multor materii, extrase dintr-unul sau mai mulți Autori

[...] Se mai spune, de asemenea, despre o culegere, compilație din mai multe fragmente & lucrări care au vreo legătură între ele."[77]

Sau:

„COLECȚIE: Culegere care se face din cele mai frumoase pasaje ce se găsesc în Autori [...] O culegere, o compilație din mai multe lucrări."[78]

Originea cuvântului *collection* (colecție) este indicată în verbul *colliger*:

„COLLIGER, v. a. : A culege, a pune laolaltă. Nu se spune decât despre pasajele, despre fragmentele importante dintr-o carte, dintr-un Autor [...] El înseamnă și a insera, a integra, a culege ceva din discursul unei cărți. Nu este folosit decât printre oamenii de litere."[79]

Noțiunea modernă de colecție apare în strânsă legătură cu acțiunea de „a culege"(*colliger*), adică cu acivitatea de citare[80]. La unul dintre mecenații lui Rubens, cardinalul Borromeo, această concepție este evidentă. Importanța acordată de cardinal cópiilor, manierei de a asambla exemplarele cele mai celebre și „reprezentative" în muzeul său este consecința unei atari viziuni[81].

M-am oprit deja asupra personalității lui Borromeo și asupra contractelor sale cu Jan Brueghel cel Bătrân, notând atunci dualitatea ce opera în *Muzeul* (1625) său între *Madona în ghirlandă* și *Vaza cu flori*. Acest binom este prezent și în *Alegoria Văzului* de la Prado (il. 47); a venit momentul să ne întrebăm asupra rațiunii acestei recurențe.

Metafora florală este, în retorica secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, un *topos* legat de noțiunea de „colecție", în accepția originară a termenului. Buchetul de flori este metafora oricărei „colecții" (*florilegium*, *spicilegium* etc.). Este semnul sub care Montaigne își punea *Eseurile* sale, atunci când declara (surâzând, probabil) că volumul său nu era decât o „grămadă de flori răzlețe" cărora el le oferise doar „firul spre a le lega"[82]. Ilustrarea cea mai evocatoare a acestui *topos* se găsește probabil la Gracián: fiecare citat „cules" are un parfum specific, buchetul le amestecă într-un unic și nou parfum[83]. Nu numai *Alegoria Văzului* (il. 47), ci și aceea a *Văzului și a Mirosului* (il. 48), pictată de Brueghel câțiva ani mai târziu, pare a ține de această tradiție.

Fapt încă și mai semnificativ, tratatele de retorică ale epocii stabileau o comparație între buchet, scriere erudită și pictură. Étienne Binet, în al său *Essay des merveilles...*

(1607), citează în această privință un pasaj din Sfântul François de Sales:

„Buchetiera Glycera știa să diversifice dispunerea și amestecul florilor cu atâta iscusință, încât cu aceleași flori ea făcea o mare varietate de buchete; de aceea Pictorul Pausias a rămas fără mijloace, vrând să imite întocmai această lucrare diversă, căci el n-a putut să-și schimbe pictura în atâtea chipuri, așa cum Glycera își făcea buchetele: astfel Sfântul Duh dispune și aranjează cu atâta varietate învățămintele de devoțiune pe care le dă prin limbile și condeiele slujitorilor săi, încât doctrina fiind mereu aceeași, disertațiile ce se fac despre ea sunt totuși foarte diferite, potrivit diverselor moduri în care sunt compuse."[84]

Iar Binet comentează:

„Sfinții Părinți au făcut cu Natura precum pictorul cu buchetiera ale cărei frumuseți le admira. Ea împletea ghirlande de flori în sute de mii de feluri, iar el cu penelul său așternea tot atâtea pe tablourile sale și nu știa cine câștigase, ea făcându-le, sau el pictându-i lucrările, amândoi în chip desăvârșit. Natura smălțuindu-și câmpiile, Părinții înflorindu-și scrierile, zugrăvind toate aceste drăgălășenii, au făcut o atât de nobilă paralelă de frumusețe, încât într-adevăr sunt niște minuni, și ambele sunt deopotrivă de frumoase; dar ce rușine să nu știm a vorbi despre aceste frumuseți, și ce ciudățenie să nu cunoaștem nici numele, nici părțile florilor, nici să știm a vorbi despre lucruri atât de delicate..."[85]

Găsim, așadar, la François de Sales un elogiu al diversității care începe cu povestea buchetierei (extrasă din Pliniu) și se sfârșește cu o aluzie la miracolul Rusaliilor. Comentariul lui Binet are un ton mai degrabă nostalgic: el denunță căderea în uitare a științei erudite și a travaliului combinatoriu. Între buchet, pictură și discursul erudit – spune Binet –, există un paralelism funciar[86] al cărui secret s-a pierdut. În pasajul din Pliniu, comentat de François de Sales, Binet și Van Mander, și ilustrat de Rubens într-un tablou aflat astăzi la Sarasota (Florida) (il. 65), Glycera nu este o buchetieră, ci o împletitoare de ghirlande (*inventrix coronarum*)[87]. Munca sa ar putea fi calificată drept „metaforă a travaliului intertextual", în sensul pe care umaniștii secolelor al XVI-lea și al XVII-lea îl confereau verbului *intertextere*. Acest termen, utilizat de Erasmus, într-un sens negativ[88], se inspiră din tradiția metaforei florale[89].

Metaforei așa-numitului *intertextum* al buchetului și al ghirlandei îi corespunde, în retorica și poetica epocii, metafora albinei:

„Albinele zburdă din floare în floare, dar ele fac după aceea mierea, care este lucrarea lor; nu mai este nici cimbru, nici măghiran: astfel fragmentele împrumutate de la alţii, el (adică: scriitorul, artistul) le va transforma şi le va contopi, spre a face din ele opera sa proprie."[90]

65. Rubens şi Osias Beert cel Bătrân, *Pausias şi Glycera*, prima treime a secolului al XVII-lea, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art.

Metafora buchetului şi aceea a albinei desemnează două etape şi două modalităţi distincte ale travaliului intertextual imaginat de secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. Buchetul este simbolul aditivului, al asamblajului, al „bricolajului". „Mierea poetică" (*poetica mela*)[91] produsă de artistul-albină este, în schimb, rezultatul asimilării şi al transformării. Ea presupune o activitate de citare de tip „alchimic".

Acestor două imagini paradigmatice, cea a buchetului şi cea a amestecului – *mellifica mixtura*[92] –, le corespunde, într-o oarecare măsură, discuţia din mediul erudit asupra gradului de integrare al citatului[93]. Între citatul ca realitate perceptibilă („alegaţie") şi „împrumutul" metamorfozat (numit şi „reminiscenţă"), există o diferenţă fundamentală, o diferenţă de statut poetic, abuzul de alegaţie fiind supus din toate părţile unei aspre critici.

În acest context, s-ar putea, de asemenea, reconsidera demersul „intertextualizant" al lui Lomazzo. Acesta se conformează paradigmei „*mellifica mixtura*", citată de altfel de Lomazzo în *Tratatul* său. *Alegoria Văzului* de Brueghel, în schimb, se situează sub semnul buchetului.

Ar fi interesant în această privinţă să ştim cum ar fi fost primite şi comentate „Cabinetele de Amatori" într-un mediu cultivat, sensibil la discuţia în jurul discursului raportat. Sursele sunt, din păcate, sărace[94], dar un Montaigne, oscilând între apologia buchetului şi aceea a albinei, ne vine – indirect – încă o dată în ajutor:

> „Scriitorii nesăbuiţi ai veacului nostru, care în operele lor deşarte se servesc de citate întregi din vechii autori pentru a-şi aduce faimă, fac contrariul."[95]

S-ar părea deci că primirea unui „Cabinet de Amator" ar fi întâmpinat o oarecare neîncredere. Dar această impresie nu este decât superficială. Ambianţa erudită a epocii nu ar fi putut plasa un asemenea tablou sub semnul „alegaţiei" abuzive. Ea se arăta destul de atentă la acest tip de fenomene pentru a fi capabilă să deceleze adevăratele intenţii ce vor fi dat naştere unui astfel de tablou. Să citim, aşadar, continuarea pasajului din Montaigne:



„Aceasta nu are legătură cu compilațiile care se publică în chip de compilații; și am văzut unele foarte ingenioase pe vremea mea [...] Sunt spirite care se fac remarcate, ici și colo, precum Lipsius în această doctă și laborioasă țesătură a *Politicelor* sale."

Probabil că în acest ultim sens – adică de „covor peticit" (*centon*/compilație) – ar fi fost judecat un tablou ca *Alegoria* de la Prado (il. 47). Referirea lui Montaigne la *„țesătura"*



66. Crispin de Passe, Gravura de titlu pentru *Bouquet des plus belles fleures de l'éloquence*, Paris 1624.

lui Justus Lipsius poate fi de asemenea revelatore. Lipsius era maestrul spiritual al lui Rubens (care, se știe, a colaborat la tabloul de la Prado), ca și al unei întregi generații de literați și artiști flamanzi.

Pentru moment, este suficient să notăm, în chip de concluzie la aceste considerații, că Brueghel și Rubens operează în *Alegoria* de la Prado, pentru a ne conforma lexicului epocii, ca niște „buchetieri". Dar atunci când ei „alegă"

Melancolia lui Dürer, transformând-o în Iuno Optica, ei acţionează în conformitate cu *topos*-ul albinei. Este greu de determinat cu precizie rolul jucat de arsenalul metaforic al discursului erudit în geneza *Alegoriei* de la Prado, dar este indubitabil că acest tablou reprezintă, cu instrumentele „compilaţiei", o colecţie alegorică.

Prezenţa buchetului în zona lui *incipit* şi cea a *Fecioarei în ghirlandă* în zona lui *conclusio* conferă un cadru simbolic prezentării colecţiei, ce trebuie citită ca un „florilegiu" pictural.

5. Istoria artei şi sistemul de imagini

Ce se întâmplă atunci când planul alegoric este abandonat în favoarea unei reprezentări evenimenţiale?

Cabinetul de amator al lui Cornelis van der Geest, pictat de Willem van Haecht în 1628[96] (il. 67, 68, 70), reprezintă vizita efectuată de cuplul regent, în 1615, în galeria unei mari personalităţi a momentului din Anvers, unanim aclamată ca *artis pictoriae amator*[97]. Tabloul nu este, aşadar, o simplă „galerie pictată", ci celebrarea unui eveniment. Prezenţa Arhiducilor apropie opera lui Van Haecht (il. 67)

67. Willem van Haecht, *Galeria lui Cornelis van der Geest*, 1628 lemn, 100 x 130 cm, Anvers, Casa lui Rubens.





68. Willem van Haecht, detaliu din figura 67.

de tabloul de la Baltimore analizat mai sus (il. 63) și, întrucâtva, de *Alegoria Văzului* de la Prado. Diferențele sunt însă notabile: în tabloul de la Baltimore (il. 63), cadrul colecției era fictiv, iar prezența Habsburgilor, simbolică; în cel de la Prado (il. 61), interesul alegoric este explicit și Arhiducii nu sunt prezenți aici decât *„in imagine"*. În *Cabinetul Van der Geest* (il. 67), în schimb, interesul istoric pare a fi dominant.

Într-o biografie a lui Quinten Metsys publicată în 1648 de F. Fickaert[98], putem citi că Arhiducii, cu prilejul vizitei lor, ar fi încercat să obțină de la Van der Geest o Madonă a acestui pictor. Metsys se bucura pe atunci de un prestigiu aproape mitic, fiind considerat fondatorul școlii de pictură din Anvers. Arhiducii au făcut această cerere „aproape în public", povestește Fickaert, dar proprietarul a refuzat-o cu



69. Giorgio Vasari, gravură în lemn pentru pagina de titlu (verso), a *Vieților*, Florența, 1568.

o amabilitate tăcută, punând mai presus iubirea sa pentru artă decât favorurile princiare care, fără îndoială, l-ar fi copleșit. Acest episod constituie, după toate aparențele, subiectul tabloului semnat de Willem van Haecht. În primul plan, la stânga, se văd Albert și Isabela așezați în mijlocul unei nobile companii, în timp ce Van der Geest le prezintă celebra *Fecioară cu cireșe* de Metsys. Asistăm neîndoielnic la un dialog în jurul acestui tablou: atitudinea colecționarului (cu degetul arătător drept indicând un detaliu din tabloul

prezentat, cu mâna stângă pe inimă) o dovedește. Substanța dialogului nu poate fi însă reconstituită decât în mod ipotetic. Textul deja citat, publicat la peste treizeci de ani după vizita princiară și după douăzeci de ani de când Van Haecht o reprezentase în tabloul său, are mai degrabă aerul unei legende făurite ulterior, construită cu tabloul în față[99].

Să-l examinăm așadar.

El ne introduce în interiorul unui cabinet din Anvers descris cu lux de amănunte: o încăpere înaltă, luminată de două mari ferestre duble la stânga și prevăzută cu o ușă la dreapta. De plafonul casetat atârnă un mare candelabru ce îl amintește pe acela din *Alegoria Văzului* (il. 47). Peste patruzeci de tablouri sunt agățate pe pereți sau așezate direct pe podea (il. 67). Numărul tablourilor agățate este net dominant: ele acoperă nu numai peretele tapisat cu piele, ci și zona cuprinsă între cornișă și plafon. Se găsesc, de asemenea, și statui: șase sunt adosate peretelui de ambele părți ale ușii; altele, de dimensiuni reduse, au fost așezate pe consolă sau pe mese. Vreo treizeci de personaje se află în Cabinet, formând un mare portret de grup. Cercetările consacrate identificării lor au demonstrat că aici este vorba, ca să zicem așa, de o „colecție“ a celebrităților care au vizitat cabinetul Van der Geest în împrejurări și în momente diferite.

Dacă mai adăugăm remarca asupra caracterului selectiv al prezentării imaginilor (lipsesc cel puțin două tablouri importante din colecție, menționate de surse: o *Predică de pe munte* de Rafael și un *Christos în Grădina Măslinilor* de un pictor din familia Bassano), ajungem să bănuim că atât gruparea personajelor, cât și aceea a tablourilor respectă niște criterii precise.

Tabloul nu intenționează însă să transpună evenimentul istoric în alegorie. El tematizează dialogul în sensul cel mai deplin al termenului și poate fi considerat drept cea mai elevată concretizare vizuală a poeticii conversației potrivit căreia, reamintesc, strădania citării, dezbaterea socială și meditația istorică ar fi trebuit să fuzioneze. Tipologia „curioșilor“ nu pare să fi constituit interesul principal al pictorului. Ei sunt totuși prezenți, dar formează niște grupuri de importanță secundară: lângă fereastră la stânga, în jurul globului la dreapta, în jurul mesei în centru. Personajele de rang înalt sunt plasate în primul plan la stânga. În afară de Albert, Isabela și Cornelis van der Geest, au putut fi recunoscuți: Ambrogio Spinola, învingătorul de la Breda, Nicolas Rockox, primarul orașului Anvers, Rubens care conversează cu Arhiducele, Vladislav Vasa, viitorul rege al Poloniei (cu pălărie pe cap), care, se știe, nu a ajuns

la Anvers decât în 1624, Van Dyck (care nu se afla nici el la Anvers în 1615, dar a devenit pictor al Curţii în 1628). S-a dorit a se recunoaşte nepoţii lui Van der Geest în cei doi copii care ţin tabloul lui Metsys şi în cel care îi prezintă un mic Cupidon înaripat Isabelei.

Să notăm în treacăt că acel copil cu Cupidon are o funcţie „introductivă" ce o aminteşte în mod surprinzător pe aceea

70. Willem van Haecht, detaliu din figura 67.



a tânărului prezent în primul plan din stânga, din tabloul lui Francois Bunel II (il. 56), strămoşul „în negativ“ al „Cabinetelor de Amatori“.

În grupul ce înconjoară masa centrală, a putut fi identificat colecţionarul Pieter Stevens (la extremitatea dreaptă, cu un mic portret în mână). Personajul îngenuncheat în contemplaţie în faţa unui peisaj de Jan Wildens ar fi Wildens însuşi, în vreme ce Frans Snyders (la picioarele lui Hercule Farnese) şi Hendrick van Balen (la dreapta sa) au fost recunoscuţi în grupul „curioşilor“ din preajma globului. Aici avem de-a face cu trei categorii esenţiale de personaje: curteni, pictori, amatori.

Dacă ne concentrăm acum asupra tablourilor reprezentate, vom remarca mai întâi că Van Haecht, asemeni celorlalţi autori de „Cabinete de Amatori“, a detaşat o serie de imagini din linearitatea expunerii. În înlănţuirea lor trebuie de asemeni căutate – în primul rând – elementele unui discurs intertextual.

Pornind de la stânga spre dreapta, primele imagini pe care le întâlnim sunt „Cupidonul“ ţinut ostentativ de unul dintre nepoţii lui Van der Geest şi micul tablou cu un buchet de flori ţinut de Infanta Isabela. Apariţia sa în *incipit* se explică în mod verosimil prin *topos*-ul deja evocat. Desigur, mult mai importantă este Madona lui Metsys, care se află în centrul privirilor primului grup de personaje. Albert o contemplă, Van der Geest o prezintă şi o comentează, Rubens pare a face acelaşi lucru. Asistăm astfel la prezentarea unei opere datorate fondatorului şcolii de la Anvers şi la o „conversaţie“ asupra acestei opere. Cel mai mare artist contemporan, Rubens, participă la ea.

Continuând lectura către dreapta, întâlnim o „Natură moartă cu maimuţe“ în maniera lui Frans Snyders. Ea este prezentată de o femeie corpolentă, identificată ca fiind mătuşa lui Van der Geest şi intendenta casei acestuia. Rolul jucat de acest tablou în înlănţuirea imaginilor – dacă o fi având vreun rol – ne scapă. Nu este cazul tabloului care se sprijină de el şi care reprezintă o *Danae*. Împinsă în primul plan, în centrul întregii compoziţii, această imagine este semnată şi datată: „Willem van Haecht, 1628“. Ea este, faţă de tablou în ansamblul său, „o semnătură *en abîme*“ şi reaminteşte întrucâtva acel *incipit* din *Galeria* lui Marino, despre care am vorbit deja.

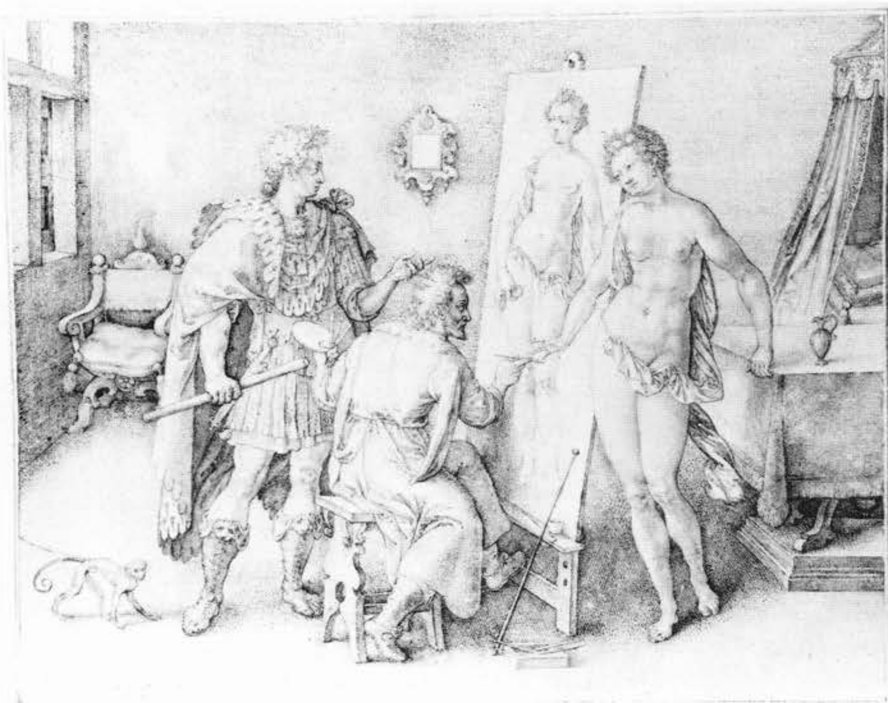
Deasupra tabloului-semnătură, o filă se află în echilibru precar: este o gravură de Jan Wiericx reprezentându-l pe *Alexandru în vizită la Apelles în timp ce o pictează pe Campaspe*[100]. Această imagine (il. 70, 71), a cărei descifrare îi cere privitorului un anume efort de atenţie, constituie o cheie (dacă nu *cheia*) tabloului[101]. Tematizând vizita suveranului

71. Jan Wierix, *Apelles şi Campaspe*, a treia treime a secolului al XVI-lea, desen, Anvers, Muzeul Mayer van den Bergh.

în atelierul unui pictor, gravura reflectă, într-un fel, subiectul tabloului, conferindu-i deopotrivă o dimensiune paradigmatică. Apelles, pictorul cel mai celebru al Antichității, devenise aproape un al doilea patron al ghildei pictorilor din Anvers, alături de Sfântul Luca[102]. Pictura era celebrată în cadrul acesteia ca *apellea ars,* iar membrii ghildei salutați ca „fideli și dragi învățăcei ai lui Apelles“[103].

În momentul în care *Cabinetul* Van der Geest a fost pictat, „noul Apelles“ era, pentru toți, Rubens. Dar nu există nici un element care să poată indica faptul că gravura lui Wiericx ar fi o trimitere la Rubens. Ea nu poate fi interpretată nici ca o aluzie narcisistă a lui Van Haecht la el însuși, deși ea se găsește în imediata apropiere a menționatului său tablou-semnătură. Gravura – aproape o „inscripție“ – explică tabloul în totalitatea sa ca locul de celebrare al unei *appelea ars.*

Dacă ne continuăm itinerarul, întâlnim, rezemat de un scaun, un *Peisaj cu vânători* de Jan Wildens. Este un tablou „recent“ (versiunea aflată astăzi la Sankt-Petersburg este datată din 1625[104]), dinaintea căruia un amator a îngenuncheat spre a putea să-l contemple mai bine. Sprijinit de



peisaj și proiectat către privitor se află o mică *Judecată de Apoi* datorată lui Rottenhammer (datată 1598, astăzi la München). Ce sens poate avea această evocare a „sfârșitului veacurilor" la sfârșitul galeriei? Este oare o întâmplare faptul că acest tablou se găsește acolo unde se încheie expoziția? Greu de crezut.

La fel ca și *Danae* a lui Van Haecht, acest tablou i se adresează în mod exclusiv și direct privitorului. El îl constrânge să stabilească o paralelă între această imagine-limită și tot itinerarul pe care l-a parcurs privind galeria. Ideea nu este nouă, desigur, și ține de tradiția care-l obliga pe vizitatorul-credincios să arunce o ultimă privire *Judecății de Apoi* atunci când părăsea o biserică. Dar spațiul pe care-l vedem nu este o biserică, iar privitorul nu este, neapărat, un credincios. Spre a găsi un răspuns mai bun la aceste întrebări, trebuie să refacem itinerarul privitorului și să părăsim primul plan pentru expoziția în sine.

Înainte de a începe, încă două cuvinte despre trei tablouri așezate pe podea, în planul din fundal. Un *Peisaj* de Mostaert (rezemat de bufet), o *Lepădare a Sfântului Petru* de Seghers și, în sfârșit, deasupra statuilor, lângă ușă, o *Scenă de interior*, neidentificată, în maniera lui Simon de Vos.

Nu pot vedea nici un mesaj aparte în aceste imagini, deși ele au fost smulse linearității parcursului expunerii. Doar *Scena de interior* – al cărei original nu a fost găsit (care poate nu a existat niciodată) – pare a propune un joc de reflexe, repetând, în miniatură, dispunerea cabinetului (fereastră la stânga, ușă la dreapta, lustră atârnată de plafon). Ea reamintește astfel „cabinetele *en abîme*" despre care am vorbit deja, similitudine relativă, întrucât tablourile sunt absente.

De-acum înainte ne putem consacra spațiului de expunere propriu-zis. Dispunerea imaginilor pe perete pare, ca de obicei, să țină mai mult de hazard decât de criterii explicite. Genurile sunt amestecate, școlile de asemenea; cronologia și iconografia nu par să joace un mare rol.

Am văzut că, chiar atunci când pictorul detașează niște imagini din serialitatea expozițională, șansele de a regăsi firele unui discurs continuu și coerent sunt minime. Inserarea, în înlănțuirea imaginilor din primul plan, a unor tablouri precum *Natura moartă cu maimuțe* sau *Peisajul cu vânători* nu are (pentru privitorul de astăzi, cel puțin) nici un sens aparte, și este greu de crezut că ea va fi avut vreunul pentru cel din epocă. Aceste imagini nu fac decât să întrerupă ritmul, alcătuit din aluzii, din trimiteri și din glose autoreflexive, propus de seria principală de imagini: Madona

lui Metsys, *Danae* a lui Van Haecht, gravura cu *Apelles și Alexandru*, *Judecata de Apoi* a lui Rottenhammer.

Ca majoritatea „Cabinetelor de Amatori“ contemporane, cel al lui Van der Geest prezintă în centrul său un bufet, deasupra căruia este așezată o mare pânză cu subiect biblic. În acest caz este vorba despre o *Predică a Sfântului Ioan Botezătorul* de Adam van Noort, a cărui importanță este subliniată și prin perdeaua verde care tocmai a fost ridicată. Și alte tablouri expuse în galerie sunt prevăzute cu o perdea. Cum este vorba aproape întotdeauna, în asemenea cazuri, de semnale distinctive, trebuie să ne oprim un moment asupra lor. Primul tablou cu perdea este *Bătălia amazoanelor* de Rubens, la stânga tabloului central. Această pânză, (aflată astăzi la München) este întrucâtva pusă în vedetă. Prin dimensiunile sale, ea face concurență *Predicii*, iar perdeaua ridicată îi subliniază importanța. Un alt tablou cu perdea se găsește în extremitatea dreaptă, lângă ușă, deasupra statuilor. Este un *Peisaj de iarnă* pictat de S. Vrancx. O versiune a acestui tablou aflată astăzi la Rijksmuseum din Amsterdam este datată din 1622.

Ne-am putea întreba, pe drept cuvânt, pentru ce motiv ne atrage atenția pictorul asupra acestui tablou, care în aparență nu are nimic esențial să ne comunice. Dar dacă luăm în considerare faptul că este o vedere a portului Anvers, iar Cornelis van der Geest se prevala de titlul de *Amator Artis Pictoriae Antwerpiae*, realizăm că aici avem de-a face cu o indicație semnificativă.

Într-adevăr, majoritatea operelor reunite în cabinet sunt datorate unor artiști din Anvers. Metsys, fondatorul, este prezent cu trei tablouri (Madona, așa-zisul portret al lui *Paracelsus*, aflat astăzi la Luvru, și un alt portret, aparținând actualmente Muzeului din Frankfurt, chiar deasupra *Peisajului de iarnă* de Vrancx). Alți maeștri ai secolului al XVI-lea îl însoțesc: Brueghel, Van Dalem, Floris, Aertsen. Cât despre pictura flamandă „primitivă“, ea este de asemenea reprezentată de *Femeia la toaletă* a lui Jan van Eyck.

Acest interes acordat artei vechi și dorința de a reuni exemplare ale picturii flamande „de la Van Eyck la Rubens“, cu o mențiune specială pentru școala de la Anvers, sunt caracteristicile cele mai importante ale acestui „Cabinet“. Desigur, pictura italiană (Licino, Pordenone) sau germană (Rottenhammer, Elsheimer) este și ea prezentă, dar în evidentă minoritate. Dacă se ține seama de absența unor opere importante pe care Van der Geest le poseda (Rafaelul său, de pildă), intenția programatică a reprezentării devine indiscutabilă. În realizarea acestei intenții, peisajul din Anvers cu perdea joacă un rol important. Cercetări topografice re-

cente[105] au demonstrat că el ocupă, sub mai multe aspecte, un loc aparte în galerie. Casa lui Van der Geest, numită „Împăratul“ (*de Keyser*), din cauza unei statui a lui Carol Quintul ce se ridica la intrare, era celebră în epocă pentru vederea asupra fluviului Escaut (spre Nord) oferită de ferestrele sale. O serie de documente evocă o vizită a Arhiducilor, având drept scop contemplarea unei competiţii acvatice încă vizibilă în tabloul nostru, pe fereastră[106].

Peisajul de Vrancx, agăţat pe peretele din dreapta (latura sudică a casei) prezintă o vedere a portului Anvers, adică tocmai partea oraşului care se întindea îndărătul acestui perete. Peisajul este, aşadar, un fel de „pictură/fereastră“, care deschide galeria pentru a doua oară, dar numai cu ajutorul unei imagini.

Colecţia statuară prezentă în tabloul lui Van Haecht este, spre deosebire de pictură, datorată când moştenirii antice, când artei italiene. Seria cea mai importantă este formată din şase mari statui adosate peretelui din dreapta, de o parte şi de alta a uşii şi care constituie un fel de „omagiu adus artei antice“. Integrarea lor în ţesătura dialogată a tabloului urmează un întreg evantai de soluţii. Deasupra tabloului de Van Eyck reprezentând *Femeia la toaletă* se găseşte replica unei statui antice a lui *Venus şi Cupidon*. Comparaţia între nudul pictat şi nudul sculptat devine astfel aproape obligatorie. Această apropiere, care se întemeiază pe detalii (ca, de pildă, gestul mâinii), reiese în mod clar în lumina tradiţiei vechilor *paragoni*. Tabloul lui Van Eyck ne arată, într-o oglindă convexă, agăţată la stânga, o vedere laterală a modelului, realizând astfel ceea ce se considera de obicei a fi o lacună a artei picturii: pluralitatea punctelor de vedere.

În secolul al XV-lea deja, umanistul italian Bartholomaeus Facius, în al său *De viris illustribus*[107], îi consacra o pagină foarte importantă lui Jan van Eyck, cu un elogiu pentru a sa *Femeie la baie*. Facius sublinia faptul că, datorită oglinzii, privitorul putea vedea nudul simultan din faţă şi din spate (*posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita espressit. Ut et terga quemadmodum pectus videas*[108]). Ideea comparaţiei cu sculptura nu este prezentă explicit în textul lui Facius: ea este implicită. Artificiul oglinzii va deveni mai târziu un *topos* în dezbaterea asupra superiorităţii picturii faţă de sculptură[109]. Punerea în paralel a *Femeii la toaletă* de Van Eyck şi a unei statui a lui Venus avea probabil drept scop să exalte valoarea picturii flamande, considerată capabilă să concureze cu Antichitatea însăşi. Acest dialog între tabloul lui Van Eyck şi statuia antichizantă atestă diversitatea planurilor pe care se manifestă mecanismul intertextual.

Şi alte statui par a juca un anume rol în mesajul tabloului lui Van Haecht. *Apollo din Belvedere* şi *Muza capitolină*[110] sunt două dintre ele. Ele joacă rolul de „idoli ai pragului" sau „ai uşii". Flancând intrarea cabinetului, ele îl desemnează ca pe un „templu al muzelor". *Muza* şi, alături de ea, *Hercule Farnese* formează un alt cuplu simbolic. Aceste statui sunt, ca să zicem aşa, „cariatida" şi, respectiv, „atlantul" peisajului din Anvers de Vrancx: arta (muza) şi virtutea Habsburgilor (Hercule) sunt „coloanele" pe care se sprijină „oraşul".

În zona uşii sunt concentrate cele mai numeroase trimiteri simbolice. Aici se vede, în partea superioară, blazonul lui Van der Geest, având deasupra un craniu pe care un porumbel îşi deschide aripile. Blazonul este flancat de busturile lui *Nero* şi *Seneca*. Pe lintou, se poate citi ceea ce era probabil deviza colecţionarului: *VIVE L'ESPRIT* (*TRĂIASCĂ SPIRITUL*).

Este vorba aici de un joc de cuvinte plurivoc. Deviza ne indică, pe de o parte, că spaţiul galeriei este consacrat spiritului. Ea este, pe de altă parte, o aluzie la numele proprietarului (*Geest* = *Spirit*). Reprezentarea porumbelului deasupra craniului este o aluzie la Sfântul Duh şi arată, în plus, triumful spiritului asupra morţii. Tot acest joc de aluzii are o importanţă deloc neglijabilă pentru mesajul reprezentării în ansamblul său.

Există în acest tablou elemente care ne duc cu gândul la „subtextul" *Templului Picturii* al lui Lomazzo. Prezenţa imaginii Sfântului Duh în galeria din Anvers cunoscută sub numele de *Împăratul* este unul dintre ele. Dar putem merge încă şi mai departe în încercarea noastră de interpretare a decoraţiei simbolice a porţii. Busturile lui *Nero* şi *Seneca* ne arată calea ce trebuie urmată.

Seneca era filozoful favorit al neostoicilor flamanzi, al căror reprezentant de frunte era Justus Lipsius, maestrul spiritual al lui Rubens şi probabil al lui Van der Geest[111]. Bustul lui pseudo-Seneca are în spatele său o istorie complicată ce nu poate fi relatată aici[112]. El va însoţi, de-a lungul secolului al XVII-lea şi mai ales în decursul secolului al XVIII-lea, portretele savanţilor şi ale scriitorilor. Sub acest bust Rubens îi aşezase pe cei *Patru filozofi*[113] (Florenţa, Pitti) şi probabil că o copie a aceluiaşi bust se vede în tabloul lui Van Haecht.

Există aici un element mai straniu: efigia lui Nero, care face pereche cu aceea a filozofului. Alăturarea devine explicabilă numai în cadrul doctrinei lui Lipsius, care se dezvăluie astfel ca *spiritus rector* al lui Cornelis van der Geest şi al lui Willem van Haecht. În viziunea neostoicilor,

moartea lui Seneca era exemplul cel mai desăvârşit de *tranquillitas animi* (sau, spre a utiliza noţiunea preferată a lui Lipsius, de *constantia*). Prin starea sufletească echilibrată pe care o manifestase în timpul lungii sale agonii, Seneca repurtase o izbândă asupra lui Nero şi asupra morţii. Un tablou atribuit lui Rubens[114] îi arată pe filozof şi pe împărat într-un dublu portret-bust. Antiteza între liniştea sufletească a lui Seneca şi perfidia lui Nero este ilustrată aici în mod frapant.

Non omnia moriar, *in morte vita*, *virtus immortalis*, *finis coronat opus* etc. erau devizele neo-stoice cele mai răspândite. Ele populau cărţile cu embleme şi tratatele de morală ale epocii[115]. Exerga lui Van der Geest (*VIVE L'ESPRIT*) ţine de această tradiţie. Ea trebuie citită în contextul imaginilor din care face parte (Nero/Seneca/Craniu/Porumbel). O anume ambiguitate este însă prezentă. „Triumful spiritului asupra morţii" se referă oare la persoana colecţionarului (prin jocul de cuvinte deja menţionat) sau este vorba de un mesaj cu un răsunet mai amplu, vizând artele şi cunoaşterea ca o manifestare a spiritului, capabilă să învingă moartea? Această exergă este, după părerea mea, un mesaj conştient ambivalent[116].

Se ştie că Van der Geest a pus să i se graveze pe propria piatră funerară epitaful următor: „Fericit acela al cărui suflet odihneşte întru Domnul, moartea este sfârşitul şi începutul vieţii"[117]. Se cunoaşte de altfel interesul lui Van der Geest pentru memoria *post mortem* a artiştilor în general, şi pentru aceea a lui Metsys în special. Tabloul lui Van Haecht (1628), în care *Madona cu cireşe* este plasată „în vedetă", poate fi considerat ca un prolog la centenarul morţii pictorului (1629)[118], cu prilejul căruia Van der Geest a donat o piatră funerară pentru ca „memoria unui maestru atât de ilustru să nu piară"[119]. Dar ar fi abuziv să restrângem sensul tabloului la un simplu „omagiu adus lui Metsys". Acesta din urmă ocupă, într-adevăr, un loc aparte în cabinet: el este piatra miliară a unui drum ce duce de la Van Eyck la Rubens şi încă mai departe. Este de ajuns de altfel, să-l citim pe Van Mander pentru a vedea în ce măsură erau celebraţi artiştii ca nişte „mari" (*groot*) sau „nobile" (*edel*) „spirite" (*geest*)[120].

Deviza „*VIVE L'ESPRIT*" se înscrie de altfel într-o tradiţie a inscripţiilor şi a devizelor prezente în cabinetele epocii. Pe uşa cabinetului său, ne spune arheologul Pierre Borel, se găsea o inscripţie care se adresa „curioşilor" şi care prezenta colecţia în chip de „Câmpii Elizee, morţii fiind înviaţi aici printr-o necromanţie licită"[121].

Văzut sub acest unghi, tabloul lui Van Haecht poate fi interpretat ca celebrarea triumfului spiritului asupra morţii,

datorită păstrării memoriei artiştilor şi a operelor lor. O asemenea lectură pare confirmată de punerea în chip de „încheiere“ a *Judecăţii de Apoi* de Rottenhammer (il. 68). Acest tablou joacă acelaşi rol ca gravura cu subiect asemănător pe care Vasari a plasat-o pe verso-ul paginii de titlu a *Vieţilor pictorilor* (ediţia din 1568, il. 69), alăturându-i inscripţia următoare: „atâta vreme cât aceasta (adică: arta) va trăi, nu voi accepta niciodată că aceşti oameni sunt într-adevăr morţi“[122]. La Van Haecht, punctul final reprezentat de *Judecata de Apoi* poate fi considerat ca traducerea vizibilă a „teleologiei“ neostoice. Meditaţia asupra sfârşitului (vieţii sau al discursului) avea pentru Justus Lipsius o importanţă mereu subliniată: gândul sfârşitului, spunea el, limpezeşte şi face coerent totul (fie că „totul“ ar fi „viaţa“ sau „discursul“)[123].

În mediul neostoic există o teorie a discursului intertextual care trebuie să fie, şi ea, luată în considerare. Justus Lipsius era unanim recunoscut ca maestrul „interglosei“. Am avut deja ocazia să citez elogiul pe care i l-a făcut Montaigne. El s-a referit la Lipsius pentru a doua oară şi în acelaşi context:

> „Cât de mult doresc ca, în timpul vieţii mele, fie altcineva, fie Justus Lipsius, cel mai învăţat om ce ne-a rămas, cu un spirit atât de rafinat şi judicios [...] să aibă voinţa, şi sănătatea, şi îndeajuns răgaz pentru a aduna într-un registru, după diviziunile şi clasele lor, cu sinceritate şi curiozitate, pe cât ne este cu putinţă a le înţelege, opiniile filozofiei antice asupra subiectului făpturii şi moravurilor noastre, controversele lor, autoritatea şi logica părerilor adverse, aplicarea vieţii autorilor şi sectatorilor la preceptele lor în împrejurări memorabile şi exemplare. Ce frumoasă şi utilă lucare ar fi!“[124]

Această „frumoasă lucrare“ nu a fost făcută niciodată, dar Lipsius s-a pronunţat în mai multe rânduri asupra principiilor ce guvernează coeziunea unui asemnea discurs. Caracteristica neostoicilor, spune el, comentându-l pe Cicero, este de a şti să discearnă totul ca într-un lanţ (*quasi anulos nectere in catenam*). Nu numai pentru a conferi o ordine (*ordo*) lucrurilor, ci şi pentru a forma serii (*sequela*) care să dea coeziune lucrurilor (*cohesio rerum*).

Gândirea lui Lipsius ne poate oferi şi alte indicii în vederea unei mai bune înţelegeri a intertextualităţii picturale din vremea sa. Lipsius, după câte ştiu, nu s-a pronunţat niciodată direct asupra muncii pictorului, dar referirile sale la practica citării apelează adesea la metafore vizuale. Printre ele – ceea ce nu ne mai poate surprinde – se găseşte

metafora florală. Discursul cu „alegații" este pentru Lipsius o „grădină" în care domnește „diversitatea". „Cum trebuie să se citească un asemenea discurs?", se întreabă el. Schița unei teorii a receptării intertextuale se naște o dată cu această întrebare:

„Opriți-vă puțin în jurul acestor peluze & boschete de flori, priviți-o pe aceasta care iese din păstaie, pe cealaltă ieșind din lujerul său, & pe cealaltă îmbobocind; vedeți-o pe aceasta care moare dintr-o dată, & pe o alta care crește la fel de repede, & priviți în vreun fel oarecare grija & sârguința, forma, figura, în mii de chipuri asemănătoare & diverse. Și care să fie spiritul atât de greoi (*illa tam rigida mens*), care aflându-se între toate aceste lucruri nu se lasă înduplecat & îmblânzit de vreun gând delicat? Ochi curios (*curiose tu ocule*), tu ești aici, oprește-te o clipă asupra acestor frumuseți & picturi."[125]

Dar, potrivit viziunii lui Lipsius, „receptarea intertextuală" trebuie să fie urmată de o „producție intertextuală":

„Voi, poeților, cântați-mi aici un vers ce nu moare niciodată. Voi, cărturarilor, faceți aici frumoase cercetări & scrieți. Voi, Filozofilor, discutați aici despre liniște, despre statornicie, despre viață & despre moarte."[126]

Grădina-compilație devine un text apt de a crea o întreagă serie de texte noi.

Este motivul pentru care a doua variantă a *Cabinetului Van der Geest* pe care o va picta Van Haecht – așa cum vom vedea la momentul potrivit – va fi rodul unei răsturnări: Apelles va ieșii din coala de hârtie care îl adăpostea alături de Campaspe și își va instala șevaletul în mijlocul galeriei.

„Ochiul curios" – cel al receptorului, cel al creatorului – este amenințat de excesele propriului său entuziasm. La Lipsius, această constatare ajunge la o mărturisire patetică: „ochiului curios" îi urmează „ochiul obosit"[127]. Oboseala, sațietatea provocată de diversitatea însăși, saturația cunoașterii sunt elementele unei crize care va pune curând în discuție cultura „erudiției"[128] și, o dată cu ea, tehnica combinatorie prezentă în „Cabinetele de Amatori". Ceea ce nu era, la Lipsius, decât un semnal de alarmă, va deveni, în anii următori, un fenomen dezbătut pe larg: există oare într-adevăr cunoaștere sau doar sistematizare a noțiunilor dobândite?

Cu Descartes, întrebarea primește un răspuns tranșant; ea va marca o schimbare de paradigmă, care va antrena în

făgaşul său abandonarea intertextului erudit. Descartes condamnă „curiozitatea" dezlănţuită în numele metodei: „dorinţa de a şti, care este comună tuturor oamenilor, este o boală care nu se poate vindeca, căci curiozitatea sporeşte o dată cu doctrina"[129]. „Curiozităţii insaţiabile", el îi opune „sufletul cumpătat". *A şti* înseamnă a poseda şi a putea manipula regulile cunoaşterii. În cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea, universurile cumulative – viziuni globale ale lumii, sisteme de memorie, texte totalizante – sunt în plină criză[130].

La fel se întâmplă cu „Cabinetele de Amatori".

Partea a treia

OCHIUL METODIC

VII. Tablouri, hărţi, oglinzi

1. Pânza albă

> „Dacă ar fi posibil să se taie ochiul pe jumătate, fără ca lichidele cu care este umplut să se scurgă, şi nici ca vreuna din părţile sale să-şi schimbe locul, iar planul secţiunii să treacă prin pupilă, el ar apărea aşa cum este reprezentat în această figură."[1] (il. 72)

Astfel începe discursul intitulat *De l'oeil* (*Despre ochi*) din *La Dioptrique* (*Dioptrica*) a lui Descartes.

A secţiona organul vizual spre a putea observa formarea imaginilor pe retină este un demers întru totul conform cu principiile „noii căi" a lui Descartes.

La Dioptrique a apărut de altfel în 1637 ca parte integrantă a unei lucrări intitulate *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Météores et la Géometrie qui sont des essais de cette méthode*. Nu putem, prin urmare, înţelege micul discurs *Despre ochi*, din care tocmai am citat un extras, fără a-l raporta la marele discurs, cel *asupra metodei*, el constituind o aplicaţie a acestuia.

Ce este „metoda"?

Să ascultăm definiţia lui Descartes:

> „Ceea ce înţeleg [...] prin metodă, sunt nişte reguli certe şi simple, prin a căror respectare exactă vom fi siguri că nu luăm niciodată o eroare drept un adevăr..."[2]

Descartes *expune* „metoda" în *Règles pour la direction de l'esprit* (*Reguli pentru îndrumarea minţii*)[3]. În *Discours*, el oferă *relatarea* genezei sale[4]:

> „...Ţelul meu nu este de a expune aici metoda pe care fiecare trebuie să o urmeze pentru a-şi călăuzi bine raţiunea, ci doar de a arăta în ce fel am încercat să mi-o călăuzesc pe a mea."

Nu se va sublinia niciodată îndeajuns faptul că textul fundamental care deschide un nou capitol al gândirii occidentale – la drept vorbind textul care inaugurează filozofia modernă – este *o autobiografie*. O autobiografie *sui generis*, pentru că ea nu este „viaţa lui Descartes povestită de el

însuşi", ci doar o expunere a evenimentului esenţial al acestei vieţi: întâlnirea cu *cogito*.

Ceea ce numim astăzi *mise en abîme* a fost proiectat în mod conştient de către Descartes ca o structură suportând *Discursul*, chiar dacă el foloseşte alţi termeni spre a o spune:

„...Aş fi foarte bucuros să pot arăta, în acest discurs, care sunt căile pe care le-am urmat, şi să-mi reprezint viaţa ca pe un tablou..."

Şi autorul adaugă, câteva rânduri mai departe:

„Dar, nepropunând această scriere decât ca pe o istorisire, sau, dacă preferaţi, ca pe o fabulă..."

Fabulă, *tablou*, *istorisire*, „discursul asupra metodei" este o „reprezentare", în centrul căreia se găseşte propoziţia fundamentală care o reflectă în miniatură: *cogito ergo sum*.

Oare ce rol joacă „*Discursul despre ochi*" în raport cu „*Discursul asupra metodei*"? *Dioptrica*, ne spune Descartes, este un „eseu" asupra „metodei". Ea constituie una dintre aplicaţiile sale. Pentru a-i înţelege semnificaţia, trebuie să mai zăbovim un moment asupra textului din care ea nu formează decât un fel de apendice. Prima parte a *Discursului asupra metodei* (discurs ce trebuie abordat, să nu uităm, ca *fabulă* sau ca *tablou*) relatează experienţele autorului anterioare descoperirii lui *cogito*, experienţele sale „într-una din cele mai celebre şcoli ale Europei"[5]:

„Învăţasem acolo tot ceea ce învăţau ceilalţi; şi chiar, nemulţumindu-mă cu ştiinţele care ni se predau, parcursesem toate cărţile, care-mi putuseră cădea în mâini, tratând despre acelea care sunt considerate cele mai curioase şi mai rare."

Studiul limbilor şi al matematicii, al elocvenţei şi al poeziei, al teologiei şi al filozofiei a urmat. Când în sfârşit, continuă Descartes,

„...vârsta mi-a permis să ies de sub tutela preceptorilor mei, am părăsit cu desăvârşire studiul literelor [...] căci mi se părea că puteam întâlni mult mai mult adevăr în raţionamentele pe care le face fiecare privitor la chestiunile ce-l interesează [...] decât în acelea pe care le face un literat în cabinetul său..."

El a decis, în consecinţă, să nu mai cerceteze altă ştiinţă decât aceea pe care ar fi putut-o găsi „în sine însuşi". Această decizie este deci rezultatul unei reacţii împotriva

„școlii", împotriva culturii „curiozității", împotriva „cabinetului" ca instituție a acestei culturi cumulative și (pseudo) totalizante.

În faimoasa sa cameră încălzită („*poêle*") din Germania, singur, fără cărți, fără însoțitori, Descartes gândește:

> „...Rămâneam toată ziua închis singur într-o cameră încălzită, unde aveam tot răgazul să mă întrețin cu gândurile mele. Între care, unul dintre primele a fost acela de a lua în considerare faptul că adeseori nu există atâta perfecțiune în lucrările compuse din mai multe părți, și făcute de mâna mai multor maeștri, cât în cele la care a lucrat unul singur."

Această constatare are, în cadrul *Discursului*, valoarea de prolog la descoperirea *metodei*. Dacă o citim ținând cont de faptele pe care tocmai le-am expus în capitolul precedent, observăm că reticența carteziană dinaintea „lucrărilor compuse din mai multe bucăți" zdruncină nu numai „cabinetul de amator" ca tip de discurs, ci și – ceea ce este mult mai important, desigur – o întreagă cultură a cărei ilustrare a fost: „Se va recunoaște într-adevăr, adaugă el câteva rânduri mai jos, că este anevoios, nelucrând decât pe operele altuia, să se facă lucruri desăvârșite".

S-ar putea, în mod justificat, replica aici că demersul cartezian nu are în vedere istoria artei, ci pe aceea a cunoașterii și că rezerva sa față de erudiție se plasează pe un plan pur cognitiv, fără a se referi la domeniul artei (în sensul larg al termenului). Acest reproș ar fi însă neîntemeiat, căci însuși filozoful invocă corespondența celor două domenii:

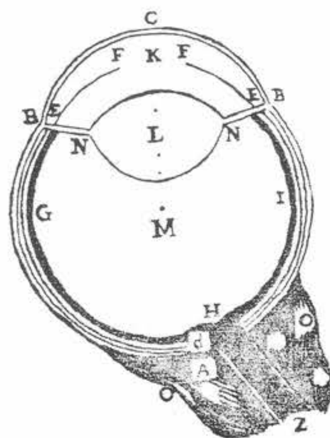
> „La drept vorbind, maniera în care trebuie utilizată intuiția intelectuală ne apare îndată ce o comparăm cu viziunea oculară. Într-adevăr, cel care vrea să privească dintr-o singură aruncătură de ochi mai multe obiecte în același timp, nu-l vede pe nici unul în mod distinct; tot astfel, cel care are drept obicei să acorde atenție la mai multe lucruri deodată, într-un singur act de gândire, nu este decât un spirit confuz. În schimb, artizanii care trudesc la lucrări de precizie, și care au obiceiul să-și îndrepte cu atenție privirea asupra fiecărui punct, dobândesc prin practică capacitatea de a discerne perfect lucrurile cele mai mărunte și cele mai fine; tot astfel, cei care nu-și risipesc niciodată gândirea asupra mai multor obiecte în același timp, și o concentrează mereu întreagă întru contemplarea lucrurilor celor mai simple și mai ușoare, dobândesc perspicacitate."[6]

Găsesc pasajul destul de grăitor pentru a putea conchide asupra existenței, la Descartes, a simptomelor unei revoluții ce privește nu numai maniera de *a gândi*, ci și pe aceea de *a*

vedea. Or, tocmai aici întâlnim substanța *Dioptricii*, apendice necesar al *Discursului asupra metodei*.

Am avut deja ocazia să notăm cum – la un Lipsius, de pildă – *ochiul curios* risca saturația, transformându-se, din exces de entuziasm, în *ochi obosit*. Pentru Baltasar Gracián (care trăiește și gândește în cadrele *pansofiei* secolului al XVII-lea), dimpotrivă, ochiul nu obosește niciodată. Văzul este definit ca o putere totalizantă, cumulativă. Ochiul poate vedea totul. Cu această unică și importantă excepție: el nu se poate vedea pe sine[7]. Este punctul unde intervine Descartes. Acesta își expusese deja modelul său de ochi (inspirat de cel al lui Kepler) în scrierea sa despre *Om*[8]. *Dioptrica* nu-l repetă, decât eventual în modul în care *Discursul asupra metodei* repetă *Regulile pentru îndrumarea minții*: punându-l *en abîme*.

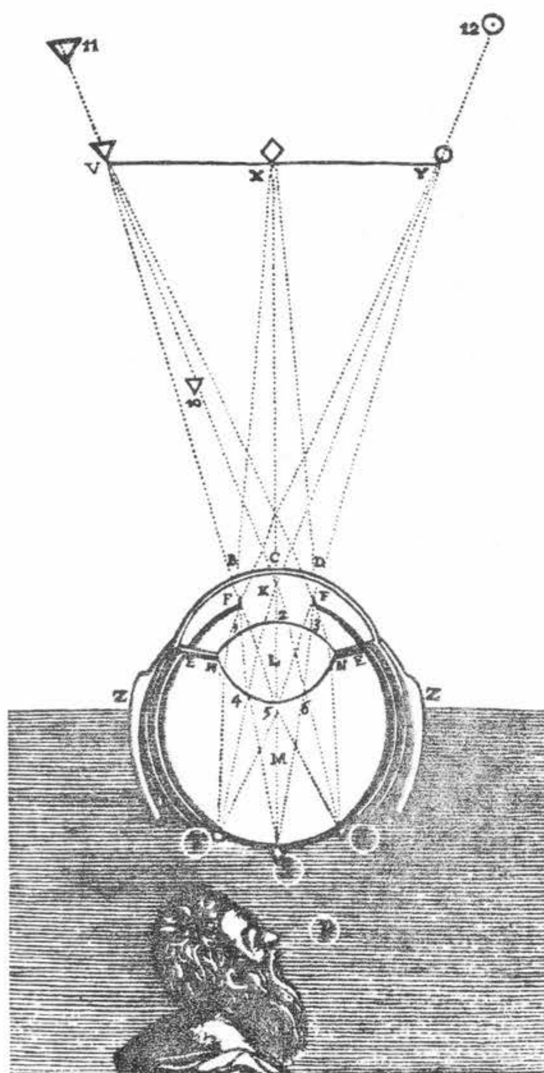
Modelul keplerian al ochiului[9], acceptat de Descartes, este o mașină a reprezentării. El funcționează asemeni unei „camere obscure", proiectând pe peretele retinei (RST, în gravura ce însoțește textul lui Descartes, il. 73) o imagine pe care Kepler, și, după el, Descartes, o desemnează sub numele de „pictură" (*pictura*). Studii recente subliniază importanța pe care o prezintă desemnarea imaginii retiniene ca „pictură", relațiile care există între modelul ocular keplerian, experiențele contemporane asupra „camerei obscure" și noua pictură (mai ales olandeză) din secolul al XVII-lea[10]. Însăși funcționarea ochiului keplerian – și, mai târziu, cea a ochului cartezian – este văzută ca punerea în scenă a unui travaliu pictural: imaginea (*pictura* la Kepler, *pictura* sau *tabloul* la Descartes) se formează pe peretele alb al retinei (*ad album retinae parietem*[11]), pe *vălul alb* ce se află în fundul ochiului[12]. Pupila este o „fereastră", irisul o „tapiserie", ochiul, în ansamblul său, o „cutie perspectivică".



72. Anonim, *Ochiul*, gravură pentru *Dioptrica* lui Descartes, Leyda, 1637.

Problema principală a lui Descartes, despre care dezbate în al cincilea discurs al *Dioptricii*, intitulat *Despre imaginile care se formează pe fundul ochiului* este următoarea: „Cum poate fi văzut văzul?" Pentru a răspunde la această întrebare el propune o experiență, ilustrată printr-o gravură (il. 73):

> „...Dacă, luând ochiul unui om mort de curând, sau în lipsa acestuia, pe cel al unui bou sau al vreunui alt animal mare, tăiați cu dexteritate către fund cele trei pielițe care-l învăluie, astfel încât o mare parte din umoarea M, care este aici, să rămână descoperită, fără ca să se risipească nimic din ea; apoi,



73. Anonim, *Formarea imaginii retiniene*, gravură pentru *Dioptrica* lui Descartes, Leyda, 1637.

acoperind-o cu vreun corp alb, care să fie într-atât de transparent încât lumina zilei să treacă prin el, ca, de pildă, o bucată de hârtie sau coaja unui ou, RST, să puneţi acest ochi în gaura unei ferestre făcută anume, precum Z, astfel încât el să aibă partea din faţă, BCD, întoarsă către vreun loc unde există diverse obiecte, precum V, X, Y, luminate de soare; iar spatele, unde este corpul alb RST, către interiorul camerei, P, unde vă veţi afla, şi în care nu trebuie să intre nici o lumină, decât aceea ce va putea pătrunde prin acest ochi, despre ale cărui părţi ştiţi, de la C până la S, că sunt transparente. Căci, făcând astfel, dacă priviţi acest corp alb RST, veţi vedea acolo, poate nu fără admiraţie şi plăcere, o pictură, ce va reprezenta foarte naiv în perspectivă toate obiectele ce se vor afla în afară către VXY."[13]

Experienţa carteziană porneşte de la constatarea (niciodată enunţată, dar implicit prezentă) că ochiul nu se poate vedea pe sine însuşi. În schimb – şi aceasta este substanţa demonstraţiei sale – se poate *gândi ochiul în general*; adică, i se poate *vedea* funcţionarea, se poate vedea *pictura* care se formează pe fundul *altui ochi*, se poate *vedea văzul* ca mecanism şi, în consecinţă, poate fi *gândit* în tot adevărul său. Acest lucru nu este posibil decât printr-un proces de dedublare: avem, pe de o parte, un „ochi-obiect" („ochiul mort", activat prin lumina unei ferestre, un ochi mort care funcţionează „ca şi cum ar fi viu") şi, pe de altă parte, un „ochi subiect", care contemplă *pictura* formată pe retina celui dintâi.

Gravura care însoţeşte textul cartezian (il. 73), reprodusă de trei ori în *Dioptrica*, este imaginea-cheie a „Opticii Metodei". Ea poate fi considerată de asemenea ca imaginea emblematică a câmpului vizual al secolului al XVII-lea, care ţine de paradigma autoreflexivă. În această gravură găsim schema aparatului ocular. Ochiul schematic este supra-dimensionat şi intersectat de reţeaua de linii virtuale ale proiecţiei retiniene. În josul paginii, un mic personaj bărbos priveşte „pictura în perspectivă" care se formează pe fundul ochiului, şi, în acelaşi timp, însuşi ochiul care o produce.

Cine este, aşadar, acest personaj? Propria sa retină recepteazâ imaginea retiniană produsă de (în) alt ochi şi, asemeni acestui ochi experimental, spaţiul înconjurător. În ordinea experienţei citate, personajul bărbos este un personaj real, privind într-o cameră întunecată, un ecran alb plasat în fundul unui ochi real, dar mort. La scara întregii cărţi, adică în contextul *Discursului asupra metodei* şi al „eseurilor", gravura are un ţel mult mai larg: ea are ca subiect *văzul privit*[14].

Pentru vizualitatea secolului al XVII-lea, optica carteziană are o importanță paradigmatică. Dacă Kepler elaborase un nou model al imaginii retiniene, pe care îl concepe ca *pictură*, Descartes analizează receptarea acestei imagini-pictură de către un alt ochi decât cel care o produce. Nu cred că mă înșel încercând să situez o întreagă tendință a intertextualității picturale a secolului al XVII-lea sub semnul „ochiului metodic".

Ochiul metodic se opune *ochiului curios.*

Rezervele lui Descartes față de erudiție, de cultura curiozității și de „arta memoriei" („arta lui Lullus", cum o numește el[15]) sunt prea bine cunoscute pentru a mai insista asupra lor. Trebuie totuși să dezvăluim că acest conflict dintre cele două paradigme survine pe un plan aparent diacronic.

În momentul în care Descartes descoperă conceptul de *cogito* în „camera încălzită" din Germania (1619), *Alegoria Văzului* de Brueghel (il. 47) (o alegorie care – am remarcat deja – făcea o sinteză a tehnicii combinatorii a imaginilor) tocmai fusese creată, iar un Giambattista Marino publica prima ediție a celebrei sale *Galerii.* În pofida contemporaneității dintre cultura curiozității și aceea a metodei, aceasta din urmă reprezintă, fără nici o îndoială, o etapă nouă a istoriei culturale a Occidentului.

Metoda, într-adevăr, vrea să facă *tabula rasa* din noțiunile dobândite, pentru a descoperi regulile „bunului simț". Aici, încă odată, Descartes gândește cunoașterea în termeni împrumutați din domeniul experienței artistice, întrucât „*tabula rasa*" nu este altceva decât un tablou, dar un tablou de pe care s-a șters orice urmă a vechii picturi, un tablou care-și dezvăluie dedesubtul: pânza virgină:

> „Pictorul dumneavoastră ar face mult mai bine să reînceapă întru totul acest tablou, trecând mai întâi cu buretele pe deasupra pentru a șterge toate trăsăturile pe care le găsește, fără a pierde vremea spre a-l corecta: la fel ar trebui ca fiecare om, îndată ce ajunge la un anume stadiu ce este denumit vârsta cunoașterii, să se hotărască o dată pentru totdeauna să-și alunge din fantezie toate ideile imperfecte care au fost înscrise acolo."[16]

Pe planul artistic, cultura curiozității se întemeia pe o *ars combinandi et inveniendi*, cea a metodei se întemeiază, ca să zicem așa, pe o „*ars videndi*". Ea va înlocui *mașina combinatorie* a pansofiei cu *mașina de văzut*: dacă culturii pansofice îi plăcea să se joace cu *teatrul memoriei*, cea a metodei va prefera să experimenteze *camera obscură*[17].

Tablourile flamande cu „Cabinete de Amatori" constituiau punerea în practică a „vederii curioase", pictura olandeză va întrupa, dimpotrivă, vederea metodică. Dar trebuie să ne ferim de dihotomiile prea tranşante. Criteriile geografice şi religioase au putut desigur juca un rol în polarizarea câmpului pictural al secolului al XVII-lea, dar *curiozitatea* şi *metoda* se găsesc uneori în contact, în ciuda breşei care le separă. Spania, Franţa şi Italia se află astfel angajate în acest conflict (care este un conflict al paradigmelor). Dar tot Olanda ne oferă evantaiul cel mai bogat al modalităţilor prin care „metoda" asediază picturalul. Am putea spune despre pictorii olandezi (parafrazându-l pe Descartes[18]) că ei sunt „nişte artizani care trudesc la lucrări de precizie, şi care au obiceiul să-şi îndrepte cu atenţie privirea asupra fiecărui punct, dobândind prin practică capacitatea de a discerne perfect lucrurile cele mai mărunte şi cele mai fine".

Dar acesta nu este singurul motiv ce ne permite să considerăm Olanda ca pe teritoriul de predilecţie al paradigmei metodice. Într-adevăr, dacă ea merită acest titlu, este mai ales pentru maniera în care olandezii au ştiut să tematizeze actul percepţiei picturale ca percepţie autoreflexivă. Aşa cum micul personaj din *Dioptrica* carteziană stătea cu ochii aţintiţi asupra „vălului alb" unde apărea imaginea retiniană, pictorul olandez se instalează în faţa pânzei sale pentru a vedea *ce este pictura*.

2.Tablouri

Ceea ce am desemnat, cu ajutorul teoriei receptării teatrale a epocii, ca „ochi surprins" constituie un fel de preambul necesar la adevăratul conflict, la conflictul constitutiv al picturii secolului al XVII-lea, cel care opune *curiozitatea* şi *metoda*. *Surpriza* în faţa imaginii dedublate îl implică, înainte de toate, pe privitor. Ea se prelungeşte – ca tip de comportament al privitorului – atât în faţa imaginilor combinate ale „cabinetelor" flamande, cât şi în faţa reprezentărilor metaficţionale ale olandezilor. În majoritatea cazurilor, demontarea imaginii în piesele unui mecanism al ficţiunii („borduri" reale sau false, perdele, nişe, *hors-* şi para-texte etc.) ţine deja de paradigma „metodică". Analiza acestei demontări nu va fi repetată în paginile următoare. Pe parcursul lor vom studia, în schimb, împletirea *surprizei* cu *metoda* în cadrul picturii metaficţionale a secolului al XVII-lea.

Majoritatea operelor care propun integrări sunt, în Olanda, nişte scene ce reprezintă un interior burghez şi o activitate cotidiană (il. 29, 75-77, 85). O imagine (scenă religioasă sau alegorică, peisaj, scenă de gen sau – foarte rar – un alt interior[19]) este agăţată pe perete şi se găseşte într-un anume raport cu scena în ansamblul său. Interiorul este, ca să zicem aşa, spaţiul de *expunere* al unei imagini, uneori a două, foarte rar a trei, niciodată a mai multe (după ştiinţa mea, cel puţin). Fiecare dintre aceste imagini *expuse* dialoghează, în mod personal, „monadic", cu imaginea-cadru.

Ca orice fenomen referitor la disursul raportat, inserarea olandeză conţine un paradox. Acesta din urmă este însă deja prezent în statutul scenei de interior ca gen pictural. *Interiorul* se oferă ca o „oglindă" a spaţiului pentru care a fost creată şi care o găzduieşte. Scena de interior agăţată într-o cameră din casa burgheză reprezintă ea însăşi o cameră burgheză, pe peretele căreia, foarte adesea, un alt tablou este suspendat. Dacă tablourile cu scene de interior ar fi fost destinate unei colecţii, acest caracter paradoxal ar fi fost desfiinţat. Este tocmai ceea ce se petrece astăzi, când *interiorul* – ca atâtea alte genuri picturale – a fost de-contextualizat invadând pereţii muzeelor.

Interiorul cu tablou raportat agăţat într-o cameră burgheză ţinea, *mutatis mutandis*, de acelaşi tip de paradox precum *cabinetul de amator* agăţat într-un cabinet de amator. Dar se va fi notat, desigur, breşa care separă cele două domenii: spaţiul galeriei flamande a fost creat pentru a găzdui imagini şi pentru se conversa în jurul lor, cel al casei olandeze, pentru a trăi în el. În galerie, imaginile sunt prezentate ca nişte fragmente ale unei istorii a artei, în casa olandeză, ele apar ca nişte obiecte de uz cotidian, aparţinând unui imaginar integrat metabolismului existenţei burgheze. Dar în ciuda diferenţelor, cele două spaţii – camera, cabinetul – vin să suplinească, fiecare în felul său, spaţiul tradiţional consacrat artei, adică biserica.

Interiorul este creat pentru spaţiul casnic şi, în acelaşi timp, îl reflectă. În scena de interior, viaţa cotidiană este pusă *en abîme* şi, în consecinţă, reprezintă momentul său autoreferenţial. Va trebui deci să ne ferim a considera aceste tablouri ca pe nişte simple oglinzi neutre, care înregistrează şi imobilizează fluxul vital dincoace de suprafaţa lor. Ele constituie nişte *imagini operante* în măsura în care reflexul lor se proiectează asupra spaţiului care le găzduieşte[20].

Am avut deja ocazia să notez, într-unul din capitolele precedente, maniera în care *interiorul* a fost interpretat ca prelungire a spaţiului vital, ca *vedere-printr-un-cadru-de-uşă*.

Acest *topos* târziu (îl întâlnim, deplin cristalizat, doar începând de la mijlocul secolului al XVII-lea) nu face, cred eu, decât să sublinieze consubstanţialitatea dintre imagine şi spaţiul unde aceasta este ex-pusă (şi unde ea este, în consecinţă, „utilizată"), marcând în acelaşi timp pragul („depăşibil" în mod ideal) dintre lumea vieţii şi cea a sensului.

Să analizăm de pildă, exemplul este celebru, *Femeia cu balanţă* de Vermeer van Delft.

Acest tablou (il. 75), pictat probabil puţin după 1660[21], consituie, prin simplitatea şi echilibrul său, una din culmile artei lui Vermeer. El încheie totodată un întreg repertoriu de probleme ale noii picturi olandeze. El reprezintă un interior luminat printr-o fereastră de-abia vizibilă, prevăzută cu o perdea. Pe peretele din stânga, o oglindă ce se zăreşte ca o simplă tentă de lumină. Rama neagră, masivă, este redată în racursiu. Camera, cu carelaj negru şi alb, este ocupată de o femeie ţinând în mâna sa dreaptă o mică balanţă în echilibru. Mâna stângă se sprijină delicat de o masă acoperită cu mo-



74. Pieter de Hooch, *Drămuitoarea de aur*, către 1664, ulei pe pânză, 61 x 53 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

75. Vermeer din Delf, *Femeia cu balanță*, către 1662-1663, ulei pe pânză, 42,5 x 38 cm, Washington, National Gallery.



nede risipite și cu sipete deschise. Din unul dintre aceste sipete iese un colier de perle. O mare față de masă verde ocupă restul suprafeței.

Pictorul a ales un punct de vedere apropiat. Ancadramentul imaginii lasă în afara câmpului vizual o parte din corpul femeii, o porțiune din fața de masă. Pe peretele din fund, paralel cu suprafața reprezentării, este agățat un tablou prevăzut cu o ramă de abanos. Este o *Judecată de Apoi* în maniera pictorilor olandezi din secolul al XVI-lea.

Care este raportul dintre scena de interior și tabloul raportat? Acesta din urmă este oare o parte integrantă a mesajului operei sau doar un simplu obiect decorativ? Aceste întrebări se complică îndată ce contemplăm un tablou pictat câțiva ani mai târziu de Pieter de Hooch (il. 74)[22]. El reprezintă o scenă asemănătoare, inspirată fără îndoială de Vermeer, dar din care tabloul raportat a dispărut. Oglinda lipsește de asemenea; fereastra, mai mare, se deschide spre interiorul camerei. În peretele din fund, tapisat în auriu, se deschide o ușă, prin care se zărește o altă cameră dând

asupra unei alte uşi. Femeia lui Pieter de Hooch şi-a schimbat şi veşmintele. Ea este pe cale de a cântări nişte monede. Pe masă, perlele au dispărut. Faţa de masă verde este înlocuită cu un covor, un scaun cu spătar din piele lucrată şi-a făcut apariţia în arierplan.

Analiza comparativă a acestor două tablouri ne pune o problemă a cărei aparentă simplitate evocă o teoremă. Prezenţa tabloului raportat face din opera lui Vermeer o *imagine interpretabilă*. Privitorii epocii (şi cei de astăzi la rândul lor) nu puteau (pot) aborda decât extrem de greu acest tablou fără a-şi pune întrebări refeitoare la semnificaţia sa. Renunţând la tabloul-citat, De Hooch exclude, se pare, în mod conştient, abordarea ce reuneşte contemplarea unui tablou şi impulsiunea interpretativă. Dar care este *sensul* acestei excluderi? Este ea într-adevăr polemică? Sau poate că ea nu subliniază decât caracterul indiferent, neesenţial, al imaginii raportate într-o scenă de interior? Şi mai mult încă: privitorul epocii putea oare percepe opera lui De Hooch ca pe o glosă a tabloului lui Vermeer – aşa cum este ea percepută de istoricul de artă contemporan? Era el oare capabil să sesizeze absenţa *Judecăţii de Apoi* ca pe o *absenţă semnificativă*?

Istoria interpretării tabloului veermerian este extrem de bogată şi complexă. Problemele referitoare la prezenţa „tabloului în tablou“ o jalonează. Thoré-Bürger (1866) vedea în imaginea *Judecăţii de Apoi* un avertisment („Ah, tu cântăreşti bijuterii? Vei fi cântărită şi judecată la rândul tău“[23]). Bode (1911) considera tabloul raportat ca pe un simplu motiv formal („*Drămuitoarea de aur*“ a lui Vermeer se află în faţa unui tablou cenuşiu care atârnă pe un perete alb dezgolit“[24]). Rudolph (1938), dimpotrivă, revine la teza lui Thoré-Bürger: scena se întemeiază pe simbolismul lui *vanitas* (perle, oglindă, *Judecata de Apoi*)[25]. Carstensen şi Putscher (1971) interpretează tabloul ca pe o scenă de divinaţie: o femeie însărcinată încercând să stabilească cu ajutorul balanţei sexul viitorului copil[26]. Svetlana Alpers (1976) respinge orice element referitor la simbolismul lui *vanitas* şi vede în figura centrală o întrupare a Femeii-Justiţie care domneşte în casa olandeză[27]. Wheelock Jr. (1981), bazându-se pe cercetările de laborator la care tabloul fusese supus între timp şi care demonstraseră că balanţa este goală, consideră că Vermeer dorea să ilustreze capacitatea femeii de a-şi cântări propriile fapte. Ea se dezvăluie astfel conştientă de Judecata finală care o aşteaptă[28]. Salomon (1983) propune o lectură astrologică: balanţa revenind semnului omonim, iar femeia semnului Fecioarei. Pentru acest autor

tabloul ar fi un manifest al liberului arbitru, o pledoarie pentru rolul mamei și al valorilor căminului în continuitatea respectului credinței creștine[29]. Pentru Gaskell (1984), tabloul este o alegorie simplă, dar nu mai puțin ingenioasă (*a simple, though ingenious allegory*); el reprezintă adevărul divin al religiei revelate[30]. B.Wyss (1985), în sfârșit, consideră tabloul ca ilustrarea evocatoare a eticii protestante: manipularea corectă a mărfii repetă rațiunea divină[31].

Prima întrebare importantă ce se degajă din acest sumar survol bibliografic este, după părerea mea, următoarea: polisemia și ambiguitatea interpretativă nu sunt ele oare decât consecințele unui viciu consitutiv al disciplinei numite „istoria artei", sau poate că tabloul însuși este cel care nu permite decât lecturi ipotetice și insuficiente? Privitorul epocii era oare capabil să recepteze din tablou un mesaj limpede structurat, inaccesibil astăzi, sau se lăsa furat de același tip de interpretări conjecturale precum istoricii de artă acuali? Faptul că ne aflăm în fața unei imagini concepute astfel încât ea să solicite o reacție interpretativă din partea privitorului este indiscutabil. Indiscutabil este și faptul că această reacție interpretativă are drept origine prezența tabloului raportat și legătura pe care acesta o întreține cu personajul feminin. Din această perspectivă, problema cea mai importantă nu este aceea a semnificației precise a imaginii considerate ca *„res interpretanda"*, ci aceea a modului său de funcționare în fața unei conștiințe care o observă. Dacă interpretarea („cea bună", „cea adevărată") – presupunând că există vreuna – este ocultată de imposibilitatea de a reconstrui în detaliu intențiile lui Vermeer, structura tabloului și datele privind mediul pentru care a fost conceput sunt suficiente spre a ne permite să răspundem la întrebările cele mai presante: în ce scop a fost creată această imagine și căror așteptări ale publicului le răspundea ea?

O femeie, așadar, într-un interior, ține o balanță rezemându-se de o masă pe care se află niște perle și niște monede. Pe unul din pereți, o oglindă; pe altul, o *Judecată de Apoi*. Trei suprafețe încadrate, de dimensiuni și de importanțe diferite, delimitează, din trei laturi, spațiul în interiorul căruia se găsește femeia: oglinda, tabloul raportat, suprafața reprezentării înseși. Aceste trei suprafețe întrețin între ele un anume raport. Oglinda, văzută în racursiu, nu-i oferă privitorului nici o imagine reflectată. Ea este mai degrabă un semn al încadrării decât o suprafață reflectantă. Mai exact, în raport cu tabloul raportat de pe peretele din fundal și cu cel,

foarte real, care-l înglobează, ea este ca un semn al unei „alte" încadrări. *Judecata de Apoi* este paralelă cu suprafața tabloului integrator. Există o zonă – esențială – unde contactul între cele două devine puternic ca o sudură: rama tabloului raportat coincide pe două laturi – sus și la dreapta – cu rama tabloului integrator. Avem deci aici o zonă ce definește inserarea ca relație de nezdruncinat. Între suprafața tabloului raportat și cea a tabloului integrator se află femeia. Ea este prinsă, surprinsă, triplu încadrată: ea *se proiectează* pe tabloul din fundal, este *reflectată* (invizibil, aluziv) de către oglindă, *reprezentată* de încadrarea tabloului în ansamblul său. Din această triplă relație încadrantă, elementul cel mai puternic, definitoriu este, desigur, rama tabloului. Ea este cea care le înglobează pe celelalte și care face posibilă, la urma urmelor, reprezentarea.

Personajul („drămuitoarea") se află, față de cele trei încadrări operate aici, într-o relație triplă. Atitudinea sa are însă, oricare ar fi suprafața la care o raportăm, un element constant: indiferența. Ea nu se uită în oglindă, nu privește tabloul agățat pe perete, nu pozează în fața pictorului care a realizat tabloul în ansamblul său. Cadrul reprezentării îi permite privitorului o vedere „fugară", „indiscretă". Femeia este „surprinsă" ca din întâmplare, în interiorul său casnic, datorită cupurii încadrante a tabloului. Nu ea este aceea care s-a așezat, din vreun motiv oarecare, în fața oglinzii, a *Judecății de Apoi*, dinaintea șevaletului lui Vermeer. Ea susține o relație care vine de altundeva, de la o altă voință. Asistăm la o punere în scenă ingenioasă, datorată pictorului, dar al cărei caracter accidental, de pur hazard, este subliniat. Ni se oferă astfel posibilitatea de a reuni datele reprezentării într-o operațiune ce echivalează cu *construirea sensului*.

Producerea sensului este sarcina principală încredințată discursului raportat. Tabloul-în-tablou, aici și altundeva, este greu inteligibil fără focalizarea unui nou tip de semn care-și face apariția în secolul al XVI-lea pentru a înflori în secolul al XVII-lea: emblema[32].

S-a discutat mult, în ultimii ani, asupra posibilităților unei lecturi emblematice a picturii zise „realiste" din secolul al XVII-lea. Partizanii ca și adversarii unei asemenea lecturi au desfășurat un întreg arsenal de argumente ce nu va putea fi repetat aici[33]. În discuție, s-a pierdut poate prea des din vedere însuși statutul de care beneficia emblema în secolul al XVII-lea și incidența aparte pe care a avut-o aceasta asupra lumii reprezentării. Pe calea deschisă de formula panofskiană a „simbolismului deghizat" (*disguised symbolism*[34]), s-a deviat țelul emblemei proiectând-o în domeniul ale-

goricului şi, în plus, s-a denaturat reprezentarea însăşi, considerând că emblema putea dăuna unei definiri „descriptive" a imaginii. Ceea ce s-a pierdut din vedere, pe scurt, este faptul că emblema se propune, încă de la inventarea sa, ca un semn făurit spre a fi citat. El este, am putea spune, citatul „modern" prin excelenţă[35].

Dar care este funcţia acestui nou tip de citat, o dată inserat într-un text? La această întrebare răspundea deja Alciatus: emblema, spune el, adaugă unui text graţie şi plăcere, ce derivă din voioasa sa noutate. Ea stimulează sufletul (*anima mulcet*), hrăneşte ochiul (*oculos pascit*); ea se adaugă la ceea ce este vid conferindu-i un sens (*rebus vacuis complementum*), la ceea ce este dezgolit dându-i un ornament (*nudis ornamentum*); ea dă glas la ceea ce este mut (*mutis sermonem*), raţiune la ceea ce este lipsit de ea[36]. Nimic mai primejdios, aşadar, decât a vedea în demersul veermerian o tenativă de „încifrare" a unui aspect al realităţii prin intermediul referinţelor emblematice. Citatul emblematic are o funcţie cu totul diferită: aceea de *a descifra*.

La Vermeer, avem de-a face cu un sistem de obiecte şi imagini. Obiectele emblematice (perle, balanţă, oglindă) sunt „completate" prin inserarea unei imagini. Aceasta (*Judecata de Apoi*) este o prezenţă *forte*. Datorită ei *sensul* tabloului în totalitatea sa este pus în discuţie. *Judecata de Apoi* nu este o inserţie emblematică tipică. Nu este o imagine „nouă", făurită *ad hoc*, ci dimpotrivă: este un împrumut făcut repertoriului „clasic" al iconografiei creştine. Noutatea sa – în *Drămuitoarea* lui Vermeer – rezultă dintr-o operaţiune de selectare şi de combinare. De ce, aşadar, *Judecata de Apoi* şi de ce tocmai în acest context?

Autorii epocii sunt unanimi în a releva în embelmă capacitatea de a conferi „raţiune la ceea ce pare a fi lipsit de raţiune"[37]. Realitatea este opacă. O femeie, într-un interior, de pildă, poate „face tablou", dar un tablou *lipsit de sens*. În aceasta rezidă sarcina emblemei: să indice cum să se găsească, sub vălul realului, o *semnificaţie*. Emblema „face inteligibil", ne spune Ménestrier, spre deosebire de „devize", de „hieroglife" sau de „simboluri", care „au întotdeauna ceva misterios"[38]. De aceea, teoreticienii artei olandeze vor preconiza introducerea, într-o imagine „realistă" (pentru S. van Hoogstraten, să reamintim aceasta, pictura era o oglindă pusă în faţa realului) a unor accesorii emblematice apte să o *explice* (*bijwerk dat bedektlijk iets verklaert*)[39].

După cum o arată caracterul paradoxal al formulării lui Van Hoogstraten („nişte atribute explicitând ceva în chip

disimulat"), inserția emblematică nu echivalează cu un semn transparent. Ea „îi face să raționeze și să gândească pe cei care contemplă aceste imagni"[40], ea „îi procură cititorului care-i descoperă în sfârșit țelul și înțelesul o plăcere stranie, ce aduce de altfel foarte mult cu senzația încercată de acela care, după îndelungi căutări, ajunge până la urmă să descopere un frumos ciorchine de struguri sub frunzișul des"[41]. Această descoperire nu este totuși obligatorie. Căutarea în sine este însă importantă. Emblema este un semn polisemic. Aceeași emblemă poate avea o explicație socială, amoroasă, religioasă, ce variază după contextul în care se inserează[42]. Cazul mecanismului emblematic seamănă cu dinamica visului. Descartes știa ceva, atunci când spunea că „lucrurile, care ne sunt reprezentate în somn, sunt ca niște tablouri și niște picturi"[43].

Este impresionant într-adevăr să remarcăm cum încercările de „a descifra" tabloul lui Vermeer au oscilat mereu între cele două modalități, care, începând de la Freud, au fost desemnate sub numele de „condensare" (*Verdichtung*) și de „deplasare" (*Verschiebung*)[44]. La întrebarea de a ști dacă *Judecata de Apoi* este o figură de similaritate (*Verdichtung*) sau o figură de contiguitate (*Verschiebung*), dacă raportul cu tabloul care o înglobează este deci un raport asociativ sau sintagmatic, pe scurt dacă trebuie „citită" ca metaforă sau ca metonimie, s-a încercat să se dea răspunsuri clare și, într-un anume sens, prea tranșante. Va trebui poate să se aibă în vedere cândva și glisările inevitabile între cele două modalități.

Important pentru moment este faptul că tabloul lui Vermeer solicită din partea privitorului un exercițiu de imaginație (lectura „emblematică") dublat de un exercițiu al văzului. Punerea în scenă a mecanicii vizuale utilizează un repertoriu redus, esențial: fereastra ca sursă de lumină, oglinda, dalajul în perspectivă, tabloul cu ramă neagră sunt tot atâtea suprafețe ce limitează (sau produc) imaginea picturală. Față de toate formele-cadru care structurează imaginea veermeriană, cea din urmă se prezintă ca o alteritate absolută: peretele.

„Pereții livizi" ai lui Vermeer au atras atenția încă de la „redescoperirea" operei sale. Dinaintea *Străzii din Delft*, același Thoré-Bürger exclamă: „Nimic altceva decât un zid [...]! Dar ce culoare!"[45]. Iar J.-L. Vaudoyer laudă, și el (referitor la *Femeia cu colier* de la Muzeul din Berlin), „acest perete alb, care nu este niciodată într-adevăr alb [...], căruia Vermeer știe să-i confere prețioasa calitate a perlei"[46]. Toate acestea își găsesc apogeul în celebra pagină a lui Proust relatând moartea scriitorului Bergotte în fața „micului frag-

ment de zid galben" din *Vederea din Delft*, piesă de pictură considerată a fi chintesența artei tuturor timpurilor[47].

Aniconicitatea peretelui, precum și *picturalitatea* sa sunt subliniate, în *Drămuitoarea*, prin prezența tabloului raportat cu marea sa ramă neagră. Față de această imagine agățată ce dublează suprafața peretelui (să ne amintim angoasa flamandă dinaintea peretelui dezgolit), imaginea integratoare se prezintă ca pură „diferență". Succesiunea planurilor, în direcția privitorului (perete alb/tablou religios/reprezentare a interiorului), progresia lor (de la suprafața albă a peretelui la suprafața picturală a tabloului însuși) fac din opera lui Vermeer punerea în scenă a unei dialectici a reprezentării picturale.

Ar fi foarte interesant, în această privință, să cunoaștem maniera în care *Drămuitoarea* era prezentată la început. Atunci când tabloul (42,5 x 38 cm) a fost vândut la licitație în 1696, el se găsea, se pare, într-o mică cutie (*kastje*). Că aceasta va fi fost un simplu etui destinat să-l păstreze în timpul transportului sau poate o adevărată „cutie cu perspectivă" este greu de precizat. Dacă a doua ipoteză este adevărată, rezultă că acel caracter de „dispozitiv vizual" al întregii reprezentări era evidențiat prin modul prezentării. Dacă, dimpotrivă, tabloul trebuia să fie agățat pe perete (așa cum este astăzi), o serie de date metapicturale erau subliniate: o dată înrămat și agățat, tabloul numit *Femeia cu balanță* dubla la rândul său peretele real care-i servea drept suport (la fel cum „peretele livid" *din tablou* servea drept suport tabloului raportat).

Dacă se ia acum în considerare replica pe care Pieter de Hooch a dat-o tabloului lui Vermeer câțiva ani mai târziu, se înțelege lesne că dispariția tabloului raportat a avut influență nu numai asupra sensului emblematic al imaginii, ci și asupra sensului său autoreflexiv. Peretele care, la Vermeer, funcționa în mod dialectic cu imaginea raportată, a primit la De Hooch (il. 74) un tapet decorativ. Peretele nu este dublat de o imagine, ci perforat de o ușă care-și asumă întregul joc de inserare. Dispariția oglinzii este urmată de inserarea ferestrei deschise, care „intră" în spațiul tabloului. Spătarul scaunului – o altă „noutate" – *fixează* mâna drămuitoarei într-un alt echilibru decât cel al drămuitoarei lui Vermeer. În sfârșit, covorul din primul plan a devenit o suprafață acoperită de semne geometrice. În paralel cu această reducere, De Hooch deturnează și sensul travaliului metaficțional al lui Vermeer. Tensiunea, esențială, dintre suprafața (suprafețele) picturală (picturale), ramă (rame) și peretele alb a dispărut. A sa *Drămuitoare de aur* oferă, în schimb, „schema geometrică" a intersectărilor emblematice: un

mecanism de „încâlciri" şi de „întretăieri", devenit siglă abstractă.

Reprezentarea unui „tablou-în-tablou" poate fi deci considerată ca o operaţiune vizând un discurs meta-artistic, care pune în joc datele extreme ale peretelui dezgolit şi ale imaginii picturale. Această operaţiune pune, prin recurgerea la grefa de tip emblematic, problema construirii sensului.

Mă voi opri acum asupra unui caz limită, şi anume asupra discursului amoros construit prin manipularea imaginilor raportate. Dispunem de un foarte bun exemplu, în care eroticul se prezintă sub forma unei tehnici combinatorii. Este vorba despre două tablouri datorate lui Gabriel Metsu: *Bărbatul scriind o scrisoare* şi *Femeia citind o scrisoare* (il. 76, 77). Prin dimensiunile lor (52,5 x 40,2 cm), factura şi subiectul lor, cele două tablouri formează fără nici o îndoială o pereche[48]. Ne aflăm în faţa a două imagini concepute ca independente şi comunicante totodată. Dependenţa lor nu este obligatorie, cele două tablouri nefiind racordate fizic, iar faptul că ele mai subzistă încă astăzi, unul lângă altul în aceeaşi colecţie, se datorează doar întâmplării (şi şansei). Conexiunea pe care privitorul trebuie să o stabilească între cele două imagini este de ordin mental. Este vorba totuşi de o conexiune exemplară în măsura în care ea suscită procesul de comunicare în sine: a scrie/ a primi o scrisoare; emiterea/receparea unui mesaj.

Seria tablourilor (datorate lui Vermeer, Terborch, Metsu, Dirck Hals etc.) reprezentând fie acţiunea scrierii, fie pe aceea a primirii unei misive, numără zeci de exemple. Dar este vorba mereu – trebuie să subliniem faptul – de imagini în care numai unul din cei doi termeni ai comunicării (fie emiterea, fie receptarea) apare redat în mod vizibil. Acesta este unul din motivele interesului excepţional prezentat de „diptícul" lui Metsu, care reuneşte cele două momente, vizualizând emiţătorul (expeditorul) şi destinatarul unul alături de altul.

Această conexiune lineară a celor două imagini este întărită de o alta: un tablou raportat este agăţat în planul doi al fiecăreia dintre cele două imagini. Asistăm astfel la construirea unei reţele de implicaţii care operează cu patru termeni/imagini deodată.

În primul voleu al „dipticului" (il. 76), se vede un tânăr elegant îmbrăcat, aşezat la o masă acoperită cu un covor de preţ şi cu material de scris. El este pe cale de a redacta o scrisoare. Pălăria sa este agăţată de spătarul scaunului – detaliu care vrea poate să ne dezvăluie că tânărul este un călător în trecere. Ziua, prin fereastra deschisă spre interior,



76. Gabriel Metsu, *Tânăr scriind o scrisoare*, către 1664, lemn, 52,5 x 40,2 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Colecţia Beit.

luminează chipul bărbatului şi foaia de hârtie pe care scrie. Îndărătul geamului carelat, se poate vedea un glob terestru. Pe perete, înrămat într-o cornişă aurită, un peisaj bucolic, cu o turmă în repaus, nişte arbori şi nişte munţi la orizont.

Al doilea tablou (il. 77) ne introduce într-un interior burghez, unde o tânără cu veşmânt bogat (rochie de mătase, pieptar şi manşete de hermină, cercei) s-a oprit pentru o clipă din cusut sau brodat (perna se mai află încă pe genunchii săi, dar degetarul a căzut pe dalaj) pentru a citi misiva. Ea o ţine înclinată către fereastră (fereastra, prevăzută cu o scurtă perdea albastră, este însă de-abia vizibilă) pentru a primi mai bine lumina zilei. În spatele ei, pe perete, o oglindă reflectă desenul abstract al ferestrei. Alături de oglindă, la dreapta, se zăreşte un tablou cu ramă de abanos

reprezentând o marină. Slujnica-mesageră ridică puţin draperia verde care acoperă tabloul, descoperind astfel un fragment dintr-o furtună în largul mării. Ea întoarce spatele privitorului şi pare a fi absorbită în contemplare. Cu găleata rezemată pe un şold, cu plicul scrisorii încă în mână, ea aşteaptă – putem presupune – răspunsul. Un căţeluş îi miroase partea de jos a rochiei. Alte detalii completează acest sumar interior burghez, răvăşit de sosirea mesajului.

Fiecare dintre aceste două tablouri are structura unui instantaneu: timpul lor este prezentul. Dimensiunea temporală nu intervine decât în joncţiunea lor. Dacă imaginea izolată reprezintă doar un moment (dilatat) al unei acţiuni (el scrie/ea citeşte o scrisoare), conexiunea celor două tablouri implică decalajul temporal. Privitorul vede cele două momente, în mod simultan. Timpul este doar implicat: el se situează în interstiţiul care separă cele două imagini. Dar, pentru privitorul celor două tablouri, această temporalitate absentă, implicată, „nu face istorie". Raţiunea de a fi a juxtapunerii imaginilor nu este aceea de a permite reconstituirea timpului alb care le separă (transportarea scrisorii), ci este scrisoarea însăşi. Aceasta din urmă este, la urma urmelor, singurul element recurent: scrisoarea este vizibilă atât în voleul stâng, cât şi în voleul drept al „dipticului". Prima oară, ea apare ca un dreptunghi de hârtie pe cale de a fi umplut de semne, a doua oară este o foaie scrisă în curs de descifrare. Mai mult încă: pe voleul drept, scrisoarea s-a „divizat": plicul pe care slujnica îl ţine între degete este învelişul exterior al mesajului, dublura sa. Asistăm aici la o punere în scenă, cu ajutorul imaginii pictate, a unui proces comunicativ centrat pe o absenţă de text, sau, pentru a fi mai precişi, pe inaccesibilitatea sa.

Există tablouri, datorate unor contemporani ai lui Gabriel Metsu, în care conţinutul scrisorii este redat în mod vizibil[49]. Există altele în care „secretul" este accentuat printr-un personaj ce priveşte pe furiş peste umărul cititorului sau al emiţătorului[50]. În majoritatea cazurilor, întocmai ca la Metsu, scrisoarea este vizibilă numai ca suprafaţă materială, ca suport al unui mesaj, fără ca substanţa sa să fie făcută accesibilă privitorului.

Presupunând că un tablou este făcut pentru a fi „privit" şi nu pentru a fi „citit" – par a vrea să spună pictorii olandezi –, trebuie să ne mulţumim cu ceea ce pictura poate transmite într-adevăr[51]. Dar această declaraţie nu este explicită, dimpotrivă: integrarea *scrierii* în tablourile olandeze se întemeiază pe forme mixte ale receptării unei imagini, receptare în care contemplarea imaginii şi descifrarea textului

77. Gabriel Metsu, *Tânără citind o scrisoare*, către 1664, lemn, 52,5 x 40,2 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Colecţia Beit.



fuzionează. Este cazul „dipticului" în discuţie, unde absenţa textului este suplinită prin dedublarea imaginilor. Celelate elemente ale procesului de comunicare acţionează de asemenea: vedem expeditorul şi *destinatarul(ara)*; „vedem" *contextul*, în cazul de faţă *separarea*. Ea este cea care face posibilă (sau necesară) comunicarea epistolară. *Contactul*, canalul fizic al comunicării, este scrisoarea ca suport al unui text: „plicul" şi „mesagera" îl desemnează.

Descifrarea mesajului necesită un *cod* comun al expeditorului şi al destinatarului. Acest cod este, în primul rând, limba scrisă, turnată în forma, codificată şi ea, a scrisorii amoroase. Mai trebuie oare să subliniem din nou faptul că acest dispozitiv de comunicare care este „dipticul" lui Metsu este „oferit spre vedere" privitorului sub formă de

imagine(ini)? Spionăm, așadar, (și percepem) un mesaj încrucișat, care are ca substanță, tocmai (și în mod paradoxal) „mesajul".

„Scrisoarea de dragoste" ca mesaj cu reguli fixe este un fenomen important în secolul al XVII-lea[52]. Numeroasele manuale epistolare, mai ales franceze (dar repede traduse în olandeză) oferă spectacolul unui gen literar al cărui interes rezidă tocmai în această oscilație între cod și mesaj.

Scrisorile care sunt prezentate în ele sunt mesaje fictive, neavând valoare decât ca model. Scrisoarea din manuale oferă un mesaj care nu este decât masca unui cod; un cod făcut discursiv, sub aparența mesajului.

Iată un astfel de exemplu:

„Domnișoară,

Iată scrisoarea pe care într-atât ați dorit-o [...] V-o promisesem cu multe jurăminte; & acum v-o trimit cu multă fidelitate [...] Oare ce desfătare veți găsi citind această epistolă scrisă cu o pană atât de lipsită de valoare, & compusă într-o limbă atât de nevrednică [...] Nefericit discurs ce-mi va dezvălui prostia[53].

Răul pe care absența voastră mi-l provoacă este atât de mare încât nu există penel care să-l poată înfățișa cum se cuvine, nici condei care să-l poată descrie într-adevăr [...] Credeam că îndepărtându-mă de frumoșii voștri ochi, puteam să-mi îndepărtez pasiunea[54].

La oglindă apare rând pe rând chipul îmbujorat.
Dar pășind înapoi dispare îndată:
Astfel o inimă nestatornică se supune schimbării,
Și-l dă uitării pe iubit, îndată ce el pleacă[55].

Fericită Oglindă căci prin vederea ta
Contemplu ziua unei zeițe!
Ah! ea este aproape ferice ca și de-o veșnicie
Fiindcă de-atâtea iubiri vă e chipul străluminat!

Vedeți cum Amorul însuși e sufletu-i & strălucirea,
Și privindu-vă în toată splendoarea iubirii
Ea este oglinda voastră & chipul vostru deopotrivă[56].

N-am găsit altă consolare de la plecarea mea, decât pe aceea a unui păstor aflat departe de scumpa-i patrie, sau pe aceea încercată de un corăbier atunci când furtuna îl împresoară departe de port[57].

Domnișoară, veți fi așteptând încă aceste corăbii, pe care voiam să le trimit în marea voastră? Sunteți aceeași care m-ați adăpostit odinioară în portul vostru ca pe o epavă naufragiată, & ca pe rămășița mâniei vânturilor, & a valurilor, ostenit & zdrobit de îndelungile călătorii[58].

Lucrurile ce sunt cuprinse sub cer sunt atât de supuse schimbării[59]! Dar dacă am schimba Cerul, n-am schimba şi voinţa. Impresiile statornice sunt cele ce-mi posedă sufletul; care fiind departe de trupul său, nu face decât să se rotească în jurul circumferinţei globului terestru; aşteptând ca el să fie repus în centrul Întregului său[60].
Duc o viaţă atât de tristă din ziua plecării mele, încât dacă aş povesti-o celor mai nepăsătoare suflete, este de crezut că ele mi-ar arăta milă [...] Zadarnic caut desfătare în conversaţia prietenilor mei, nu o găsesc nicicând decât în singurătate[61].
Dacă aş avea să vă cer ceva [...] v-aş ruga să mă faceţi doar la fel de fericit pecum sunt tovarăşii mei de aservire. Căţeluşul vostru care are o zgardă la gât; papagalul vostru care are un lanţ la picior nu vă sărută niciodată fără să-i mustraţi foarte. Cum ei nu sunt dintr-o Familie mai bună decât mine, & întrucât nu au decât avantajul de a fi mai vechi captivi decât mine, sper ca vreodată să mă lăsaţi să-mi iau aceleaşi libertăţi[62].
V-aş face preaumila rugăminte de a-mi da portretul vostru dacă n-aş preţui originalul mai mult decât orice pe lume. Acest trup frumos, în care reuniţi atât de molatic nurii & graţiile, mi s-a părut atât de vrednic de adoraţie încât suspin în fiecare zi după umbra sa[63].
Fericit papucul ce primeşte dimineaţa căldura preţiosului vostru picior! Fericite mănuşile care vă mângâie mâinile albe[64]!
Pentru încheierea acestei scrisori mi-aş lua libertatea de a vă săruta frumoasele mâini de nea, dacă nu m-aş teme să nu le topesc cu suspinele mele[65].

Al vostru prieten desăvârşit,“[66]

Epistola reprodusă mai sus nu a fost scrisă niciodată. Ea este rodul unui asamblaj de locuri comune curente în manualele epistolare ale epocii: ea nu este o *scrisoare reală*, ci doar o *scrisoare posibilă*.

În tablourile lui Metsu, misiva este scrisă/citită de protagonişti, dar rămâne inaccesibilă privitorului. Privitorul nu poate decât să privească/descifreze reprezentarea care nu este scriitură, ci doar imagine. Reprezentarea – imagine compusă, sistem de conexiuni – este un intertext pictural ce operează o vizualizare a datelor fixe ale comunicării epistolare amoroase. Ea îi oferă privitorului nu învelişul exterior al comunicării, ci osatura sa, nu mesajul, ci codul său. Un cod exprimat, de această dată, exclusiv cu ajutorul imaginilor.

Travaliul privitorului care se găseşte în faţa „dipticului“ lui Metsu era (este) de a decela cum (şi de ce) vizualizarea picturală a unui cod de scriitură este făcută posibilă. Acei *topoi* din scrisoarea de dragoste sunt prezenţi ca exteriori

scrisorii în sine. Elementele codului epistolar sunt, la Metsu, răspândite în spațiul reprezentării. Singurătatea călătorului, a sa „rătăcire în jurul globului", visul său de păstor în transhumanță, au ieșit din suprafața scrisă pentru a face imagine. Elegia oglinzii fără imagine, emblema amoroasă a corabiei în derută, metaforele dorinței (cățelul, papucul, degetarul de cusut) se organizează într-o scenografie intimă în jurul celei ce citește scrisoarea (il. 77). Nimic nu-i permite privitorului să ghicească *ce* spune scrisoarea, dar totul îi sugerează *cum* vorbește ea. Tablourile raportate – „pastorala", „marina" – vizualizează practica citațională a mesajului amoros. Ele reprezintă citarea emblematică a misivei, transpusă în tablouri.

Avem aici, deja, o indicație ce depășește simpla traducere a codului. Citatele/tablouri sunt niște deschideri către un travaliu intertextual la care privitorul este constrâns și care are drept scop să-l introducă pe acesta chiar în angrenajul comunicativ. Conexiunii celor două voleuri ale „dipticului" îi urmează conexiunea fiecărui tablou raportat cu a sa imagine-cadru și a imaginilor raportate între ele. O dată recunoscute ca elemente ale unui cod amoros (*topos*-ul amantului/păstor, cel al iubirii ca o corabie în furtună), tablourile-citate îi oferă privitorului dacă nu cheia mesajului textual însuși, cel puțin schema sa topologică.

Aici se dezvăluie, în toată importanța sa, figura mesagerei pe care Metsu o introduce în „voleul" său drept (il.77). Ea are o funcție de apel, comparabilă cu cea a „iscoadei" din tabloul lui Nicolaas de Maes, deja comentat. Mesagera ridică draperia care acoperă marina și invită privitorul să o contemple. La Maes (il.37), apelul era direct, „iscoada" „făcea sistem" cu perdeaua fictivă a tabloului. Ea se adresa (prin privire și gest) privitorului atrăgându-l în imagine. Mesagera lui Metsu (il.77), în schimb, ne întoarce spatele. Ea are aceeași atitudine în fața tabloului raportat ca și privitorul în fața tabloului(tablourilor). Ea este *alter ego*-ul nostru în tablou(ri). Ea „descoperă" marina ca pe un *sinne-beeld*, ca pe o imagine cu sens. Ea ne arată că acest peisaj trebuie privit și „citit" asemeni scrisorii descifrate, în același moment, de tânăra femeie. Ea nu ne oferă totuși cheia lecturii, ci ne indică existența sa: sensul trebuie să fie „dezvăluit".

Topos-ul corabiei în furtună[67] este, ca toate inserțiile emblematice, polisemic: amantul este corabia, iubita este portul; marea agitată poate trimite la primejdiile legăturii amoroase, apariția vasului la speranța întâlnirii apropiate. Dar „peisajul" poate fi și un avertisment: „femeie, călătoria este periculoasă, rămân mai bine acasă"[68]!

Este semnificativ că motivul corabiei în furtună se găsește alături de destinatara epistolei. Așa cum am văzut deja, acest motiv poate figura eventual chiar și în scrisoare. Acest tablou reflectă oare conținutul scrisorii pe care tânăra este pe cale de a o citi, sau poate că indică ceea ce se petrece, în momentul lecturii, în mintea cititoarei? Privitorului îi revine sarcina de a decide.

Mesagera ca mediatoare acționează pe „învelișul“ mesajului: ea ne permite, nouă privitorilor, să „citim“ tabloul, iar tinerei să citească scrisoarea. Proiectată *în* tablou, ea adoptă o atitudine acționând pe mai multe planuri: ea ne deschide accesul la mesaj arătându-ne, în mod paradigmatic, că modelul contemplării este îngemănat cu acțiunea „dezvăluirii“ imaginilor. Ea întreține, de asemenea, o relație speculară cu cititoarea: aceasta citește scrisoarea, mesagera (și prin ea, noi) „citește“ („citim“) tabloul(tablourile). În sfârșit, ea este vectorul unicului segment textual efectiv raportat, care, ca o poantă finală, încheie punerea în scenă a transmiterii mesajului. Voleul din stânga este semnat (G. METSU) pe peretele zugrăvit, în spațiul cuprins între rama aurită a peisajului și aceea a tabloului înglobant. Voleul din dreapta raportează pentru a doua oară numele pictorului, care funcționează, de astă dată, ca marcă a manipulatorului, răspunzător de procesul comunicativ în ansamblul său. Acest nume (M. Metsu din Amsterdam /MR. METSU TOT AMSTERDAM), deopotrivă semnătură și timbru de emisie, nu se găsește într-un colț al tabloului, ci în centrul său, în chiar nucleul întregii dramaturgii a comunicării, și anume pe plic.

3.Hărți

Imaginile care, potrivit *Logicii de la Port-Royal*, se oferă imediat ca „semne“ sunt în număr de trei: tabloul, harta, oglinda.

> „Raportul evident care există între aceste feluri de semne și de lucruri arată limpede că atunci când afirmăm despre semn că e lucrul semnificat nu vrem să spunem că acest semn *este* realmente acest lucru, ci că el este *ca semnificație și ca figură*. Și astfel se va spune direct și fără ocoliș despre un portret al lui Cezar că este Cezar, și despre o hartă a Italiei că este Italia.“[69]

Tabloul, harta și oglinda sunt, de asemenea, trei suprafețe-reprezentări care, proiectate în profunzimile câmpului pictural, instituie – în secolul al XVII-lea – un discurs inter-

textual care nu este nimic altceva decât un dialog vizând însuşi statutul reprezentării.

Am expus deja modul în care tabloul raportat funcţionează în imaginea care-l primeşte ca un citat ce „face semn". Am încercat, de asemenea, să arăt cum mecanismul intercalării implică reflecţia în jurul statutului imaginii, adică implică autoreflecţia. Acest din urmă aspect pare esenţial în cazurile în care imaginea raportată nu mai este „un tablou", ci un alt tip de suprafaţă acoperită de semne, în speţă o hartă geografică.

Exemplul cel mai celebru în această privinţă este *Atelierul* (*De Schilderconst*) lui Vermeer (Muzeul din Viena, il.123). Dar opera lui Vermeer – asupra căreia voi avea ocazia să revin – nu este decât punctul final al unei tradiţii ce deţinea deja o jumătate de secol de existenţă. Frecvenţa hărţii raportate a atras în ultimii ani atenţia cercetătorilor[70]. Interpretările cele mai importante sunt în număr de trei. Prima, cea a lui E. de Jongh, insistă asupra motivului emblematic al „Doamnei Lumii" (*Vrouw Wereld*) şi consideră harta ca pe un atribut al acesteia din urmă[71]. Este vorba aici, după părerea mea, de un caz aparte care nu poate fi extins decât anevoie la toată producţia artistică cu hartă raportată din secolul a XVII-lea. A doua teză, cea a lui Bärbel Hedinger, interpretează harta ca pe un element de natură să confere acel *hic et nunc* al unei scene de gen, aşadar, ca pe „erzaţul" unui tablou istoric (*Historiengemälde*)[72]. În sfârşit, a treia teză, cea a Svetlanei Alpers, abordează problema reprezentaţională pusă de harta geografică, dar accentuând *asemănarea* dintre hartă şi tablou, fără a lua în considerare ceea ce este, poate, mult mai important, şi anume *diferenţa* dintre ele. Harta este deci, pentru Alpers, *„a kind of picture"*; ar exista *„a ressemblance between pictures and maps"*, *„a coincidence between mapping and picturing"*. Arta olandeză (şi spaniolă) a secolului al XVII-lea ar fi deci rodul unei „impulsiuni cartografice" (*„a mapping impulse"*), care se traduce într-o poetică a descrierii[73].

Să abordăm deci la rândul nostru unul dintre incunabulele reprezentării cartografice în pictură: *Vedere a oraşului Toledo cu plan* (1610-1614) de El Greco (il.78)[74]. Tabloul prezintă o vedere a oraşului luată de pe înălţimile lui Cerro de la Horca. Vechea capitală a Spaniei se recunoaşte datorită celor mai marcante edificii: Alcazarul şi catedrala. Sedii ale puterii laice şi spirituale, palatul şi biserica, profilate pe cerul înnorat al cetăţii, certifică identitatea oraşului Toledo. Capacitatea celor două edificii marcante de a desemna acest „oraş" ca „Toledo" fusese deja exploatată

78. El Greco, *Vedere a oraşului Toledo cu plan*, către 1610-1614, Toledo, Casa lui El Greco.





79. El Greco, *Vedere a orașului Toledo*, către 1595, New York, Metropolitan Museum of Art.

de El Greco în celebrul tablou de la Metropolitan Museum din New York (cca.1595, il.79). În acest din urmă tablou, „Toledo" constă aproape exclusiv din „Alcazar plus catedrala". Raportul lor geografic nu are nici o importanță, spre deosebire de raportul lor simbolic care structurează imaginea în ansamblul său: pictorul inversează poziția celor două edificii, instalând palatul la dreapta și biserica la stânga, și apropiindu-le.

Restul tabloului ține mai mult de „peisaj", decât de „vedere". Elementul său cel mai important este fluviul – Tago –, care ocupă centrul tabloului și șerpuiește la infinit. În tabloul pictat între 1610 și 1614 reprezentarea râului lipsește. Ea este înlocuită de figura sa simbolică, statuia culcată a fluviului personificat, așezată la extremitatea stângă a tabloului.

Tabloul nu oferă deci numai o vedere asupra orașului Toledo, ci și reprezentarea sa simbolică. Într-adevăr, un al doilea element al tabloului vine să confirme acest fapt: pe cerul înnorat al orașului, care este recunoscut de-acum ca fiind „Toledo", chiar deasupra fleșei catedralei, Fecioara înconjurată de îngeri este pe cale de a coborî pentru a-i aduce casula Sfântului Ildefons. Ni se reamintește astfel actul de întemeiere a orașului Toledo ca „oraș sfânt".

Marcat de cele două reprezentări simbolice – zeul Tago și Fecioara –, orașul se desfășoară fără a-și contrazice datele topografice (așa cum făcea tabloul de la New York, il.79), dar și fără a le accentua. Edificiile sunt, toate, la locul lor, dar greu recognoscibile, cu o singură – dar importantă – excepție: în centrul tabloului, o clădire, mai mare și mai fidel reprodusă decât celelalte, se sprijină pe un nor alb. În afara orașului (*extra muros*) și la scară diferită, acest edificiu minuțios pictat este mai „real" decât Alcazarul și catedrala. Așezat pe un nor, el este, de asemenea, și mai „ireal".

În colțul drept al tabloului, un tânăr desfășoară sub ochii privitorului *celălalt* Toledo: reprezentarea sa cartografică. Bucata de pergament pe care ea este raportată repetă, pe o suprafață vericală, ceea ce tabloul reprezintă în adâncime.

Oare ce legătură există între „vederea" orașului Toledo și imaginea sa cartografică? Cum și de ce sunt ele posibile (și necesare) în cadrul aceluiași tablou? Orașul Toledo-hartă nu acoperă, nu oculteaza orașul Toledo-tablou. Există o zonă de contact – marginea inferioară a hărții dublează marginea inferioară a tabloului – și o zonă de suprapunere: singurul obiect figurativ care este parțial prelungit de dreptunghiul hărții este norul ce susține marele edificiu central. Dar nu există o sutură între cele două mari pete albicioase.

Vecinătatea lor este mai degrabă semnul unui decalaj reprezentațional.

Tocmai această *diferență* este explicată de legenda raportată în colțul inferior al planului:

„A trebuit să înfățișez spitalul lui don Juan Tavera în chip de model, căci nu numai că el acoperea poarta Visagra, dar cupola sa se mai și ridica într-atât încât depășea orașul. Astfel, după ce l-am transpus în chip de model și l-am deplasat (*y así puesto como modelo y movido de su lugár*), mi s-a părut potrivit să-i arăt mai degrabă fațada, decât celelalte laturi. În ceea ce privește așezarea sa în oraș, ea se va vedea pe plan (*en lo demás de como viene con la ciudad se vera en la planta*). De asemenea, pentru povestea Maicii Domnului aducându-i casula Sfântului Ildefons, din motive de ornamentație și (spre) a face figurile mari, m-am folosit întrucâtva de faptul că urma să pictez corpuri cerești, și le-am tratat profitând de aceea că lucrurile pe care le vedem pe cer, oricât de îndepărtate și de mici ar fi, ne par mari."

Acest text, care însoțește „planul" orașului Toledo, explică disocierea operată în „vedere". El ne informează că deplasarea edificiului central – spitalul lui don Juan Talavera – a fost necesară din rațiuni de integritate a reprezentării. El ne dă totodată de înțeles că acest edificiu avea o importanță deosebită în cadrul imaginii: i se arată fațada, adică latura sa reprezentativă, în ciuda faptului că această fațadă nu putea fi văzută din locul de unde a fost luată vederea. Datele de care dispunem astăzi confirmă această impresie: se știe că Pedro Salazar de Mendoza, administrator al spitalului și prieten al pictorului, a fost probabil posesorul tabloului: inventarul succesiunii sale (din 13 iulie 1629) menționează un *quadro de la ciudad de Toledo con su planta*[75]. Inscripția ne explică, de asemenea, că licențele „vederii" trebuie să fie confruntate cu adevărul planului: „vederea" este domeniul reprezentativului, al simbolicului, planul este domeniul exactitudinii. Atât vederea, cât și planul au un „referent" comun: „Toledo". Dar nici vederea, nici harta nu sunt capabile să „reprezinte" singure orașul în mod integral. „Adevăratul" Toledo nu se găsește nici în vedere, nici pe plan: el este punctul către care cele două reprezentări converg.

Reprezentarea aceluiași oraș „ca vedere" și „ca hartă" îl obligă pe privitor la o contemplare „bifocală". Statuia fluviului Tago, la stânga, ne introduce în spațiul simbolic al reprezentării panoramice. Tânărul din dreapta derulează sub ochii noștri reprezentarea cartografică. Vederea se desfășoară în adâncime, harta pe suprafață. Ambele reprezintă niște spații ale convenției, cu singura diferență că ve-

derea este construită potrivit convenţiei numite „perspectivă", iar harta potrivit celei a „proiecţiei triangulare". Vederea este făcută pentru a fi privită, contemplată; harta pentru a fi descifrată, citită.

Dacă singura funcţie a hărţii ar fi fost doar corectarea licenţelor operate de artist în vedere, ea ar fi putut face parte din contextul expoziţional al tabloului, alături de acesta, pe perete sau într-o vitrină. Acolo, un observator dornic de exactitate ar fi putut privi planul, comparându-l cu tabloul. Dar situaţia este diferită: harta (*în* tabloul lui El Greco) nu face *context* ci, ca să zicem aşa, *intertext*. Ea nu este o hartă reală, ci o hartă raportată: „*trompe-l'oeil*-ul unei hărţi"[76]. Ea nu este o filă de pergament *lipită* pe tablou sau agăţată alături de el, ci o suprafaţă de reprezentare, raportată *în* tabloul însuşi. Rolul său real pare a fi deci acela de a-i impune privitorului o sciziune a privirii, un du-te-vino repetat între reprezentarea în adâncime şi reprezentarea pe suprafaţă, pe scurt, un fel de călătorie optică (şi mentală) între cele două sisteme de reprezentare.

Epoca *Vederii oraşului Toledo cu plan* coincide cu înflorirea producţiei cartografice în Europa. Olanda este centrul său cel mai important, iar pictura Ţărilor de Jos va fi sensibilă în cel mai înalt grad la acest fenomen[77]. Şi totuşi nu întâlnim de-a lungul întregului secol al XVII-lea o reprezentare de o forţă paradigmatică similară tabloului lui El Greco. Acesta inaugura, în chip „exemplar" (în sensul pe care Cervantes îl conferea termenului), lunga carieră a dialogului dintre pictură şi cartografie.

Problema disocierii între cele două sisteme de semnificaţie – sistemul perspectivei (tabloul) şi sistemul cartografic (harta) – persistă. Expresiile sale cele mai importante sunt în număr de două. Prima se referă la cartografia secolului al XVII-lea cu predilecţia sa pentru bordurile formate din „vederi" de oraşe (il.123). A doua se referă în mod specific la pictură, cu predilecţia sa („mania" sa, ar fi spus Thoré-Bürger[78]) pentru o hartă raportată într-o scenă de interior (il.29,80,82,92). Desigur, acest ultim aspect este cel care cumulează ansamblul problemelor puse de decalajul sus-citat: el stabileşte, pe de o parte, dialogul peisaj („vedere")/hartă şi, pe de altă parte, îl absoarbe în *interiorul* spaţiului închis al „cutiei perspectivice".

Înainte de a analiza mobilurile şi consecinţele acestei absorbţii picturale a cartografiei, trebuie să ştim cum definea secolul al XVII-lea harta geografică.

„Mappa seu charta geographica est pictura, qua situs Terrae vel ejus partes in plano artificiose describuntur."[79]

Această definiţie nu este decât parţial traductibilă. Ceea ce nu mai putem traduce este tocmai primul termen al definiţiei, *mappa*. Cuvânt important, căci, prin etimologia sa (păstrată astăzi în englezescul *map*, în italianul *mappa* şi în spaniolul *mapa*), el lămureşte originea proiecţiei *pe orizontală* operată de travaliul cartografic. Harta este o „imagine" (*pictura*), dar nu un „tablou". Ea nu este o reprezentare ce rezultă din „intersectarea piramidei optice"[80]. Ea este o „întindere" de semne – „descriere" a Pământului sau a părţilor sale pe plan.

Poate că nu există o mai bună explicare a acestei diferenţe decât comparaţia între două ilustraţii didactice din secolul al XVI-lea, ce reprezintă respectiv pictorul şi cartograful la lucru. La Roedler (il.20), pictorul priveşte (prin *velum*-ul albertian) un peisaj văzut prin fereastră şi îl raportează în perspectivă, în desenul său pus pe un plan înclinat. La Pfinzig (il.83), geograful întoarce spatele ferestrei. „Pictura" sa stă pe masă şi munca sa constă în a face vizibil ceea ce nu este „văzut". Artificiile artei sale – la care se referă definiţia pe care tocmai am citat-o – nu sunt *velum*-ul, fereastra, perspectiva, ci reţeaua coordonatelor, scara, proiecţia triangulară.

O dată terminată, harta poate fi rulată, derulată, întinsă pe o masă, suspendată pe un perete. Oricare ar fi utilizarea sa, ea nu furnizează niciodată o „vedere prin", aşa cum face tabloul, ci o „vedere asupra". Calităţile unei hărţi bune sunt exactitatea sa şi capacitatea de a acumula (şi de a transmite) informaţia. Între peisaj şi hartă nu există – şi El Greco o demonstrase deja – continuitate. Harta *nu este* un peisaj văzut de departe, de foarte departe, de extrem de departe. Ea este rodul unei panoramici conceptuale. Există deci nu o situare la distanţă a unui obiect vizual, ci de-a dreptul o ruptură de nivel. Este motivul pentru care harta nu se poate limita la a fi, pur şi simplu, „imagine". Ea ţine deopotrivă de *imagine* şi de *text*. Orice hartă are nevoie, spre a fi „citită", de o *legendă*. Minimumul de informaţie pe care legenda *trebuie* să-l furnizeze este gradul de miniaturizare practicat de reprezentarea cartografică, adică cifra sa cantitativă: scara.

Primele reprezentări cartografice raportate într-o scenă de interior apar la Haarlem către 1610-1620. „Harta în tablou" rămâne o specialitate a oraşului Haarlem până la începutul celui de-al patrulea deceniu al secoului, pentru a fi, după această dată, adoptată de pictorii din Amsterdam şi



80. Willem Buytewech, *Companie veselă*, către 1620, ulei pe pânză, 76,6 x 65,4 cm, Budapesta, Muzeul de Artă.

Delft[81]. La Willem Buytewech – primul pictor, se pare, care a adoptat-o –, harta este un accesoriu frecvent al „Companiilor vesele" (il.80). Privitorul are acces la un interior, în care, de obicei, mai multe personaje sunt grupate în jurul unei mese. Pe peretele din fund figurează o hartă. Punerea sa în scenă interacționează evident cu suprafața tabloului: ea este raportată în mod simetric, fiind înrămată într-o bordură dreptunghiulară, paralelă cu planul tabloului.

Buytewech a căutat în mod sistematic să stabilească un dialog între privitor și personajele tabloului. De aceea el este considerat maestrul incontestabil al schimbului de priviri: cel puțin unul dintre personajele sale, uneori două sau chiar trei, se uită în afara limitelor tablourilor sale, către privitor. Acesta este invitat să pătrundă în imagine, în vreme ce imaginea îi vine în întâmpinare. Pictorul stabilește în acest mod un joc de priviri care contestă „frontiera estetică" a reprezentării. El accentuează transparența, accesibilitatea suprafeței tabloului, „deschiderea" piramidei optice. Fuga privirii



81. Willem Buytewech, *Companie veselă*, către 1622-1624, ulei pe pânză, 65 x 81 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

către adâncimea nedefinită a spaţiului este însă întreruptă de bidimensionalitatea reprezentării cartografice. Ultimul plan al tabloului, peretele, găzduieşte o „dublură", o imagine care-i consolidează calitatea de limită. Harta nu străbate peretele, ci îl acoperă cu o suprafaţă de semne, cu o *pictura in plano*.

Pictorii din Haarlem par să fi fost conştienţi de caracterul de „exerciţiu intertextual" pe care-l implica reprezentarea hărţii. Buytewech însuşi pictează, la numai câţiva ani distanţă de tabloul citat (il.80), o *Companie veselă* în care locul ocupat cândva de hartă este acordat de astă dată unui peisaj (il.81). Orizontul profund, cerul înalt, străbat peretele „telescopând" imaginea. Peisajul este inversul hărţii.

Dirck Hals (il.82) va merge mai departe: el va pune în ecuaţie harta şi tabloul adăugându-le un al treilea termen: fereastra deschisă. Fereastra, tabloul, harta sunt trei etape, trei grade ale demersului de abstractizare ce duce la reprezentare. Fereastra nu este încă tablou; harta deja nu mai este aşa ceva. Este interesant de notat cum Dirck Hals accentuează caracterul de cutie optică al tabloului său, prin eşichierul carelajului. Punctul de fugă este situat pe linia de



82. Dirck Hals, *Companie veselă*, către 1630, ulei pe lemn, 51 x 76 cm, Praga, Galeria Națională.

orizont a ancadramentului ferestrei: *în* imagine și, totodată, *dincolo* de aceasta. Fereastra este flancată de tablouri ce prelungesc, și ele, spațiul, dar într-o manieră iluzorie, *în* imagine. În sfârșit, harta nu este plasată la același nivel cu tablourile și fereastra. Ea este, într-un fel, incompatibilă cu vecinătatea lor: locul său e pe un alt perete, neparalel cu suprafața tabloului. Ea este unica imagine care nu „prelungește" spațiul, ci doar îl „reprezintă" pe un plan.

Această distorsiune nu apare decât atunci când pictorul raportează, în cadrul aceluiași tablou, mai multe tipuri de imagini. Doar acolo, pentru a evita vecinătatea ferestrei și/sau a tabloului, harta părăsește peretele din fund. Cazul extrem este *Scrisoarea de dragoste* a lui Vermeer, de la Rijksmuseum din Amsterdam (il.29), unde harta este prezentată oblic, pe un perete-paravan dincolo de care se deschide, prin ambrazura ușii, scena propriu-zisă, cu cele două tablouri ale sale (două peisaje) raportate pe peretele din fund.

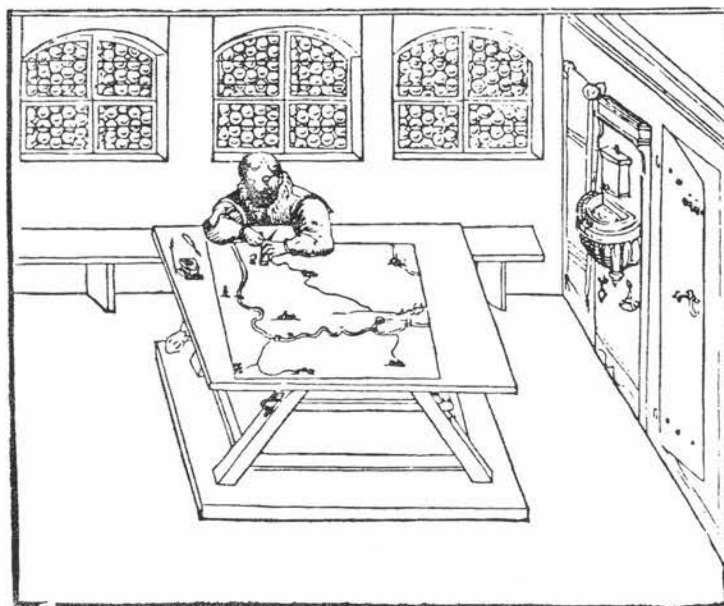
Tot lui Vermeer îi aparține ultima mare punere în scenă a reprezentării cartografice. Voi mai avea ocazia să revin asupra importanței și a semnificației inserției geografice într-o operă de anvergura *Atelierului* (*De Schilderconst*) – într-o operă, așadar, care tematizează arta picturală și travaliul artistic. Mă voi limita pentru moment la considerarea hărții (il.123) ca atare [82]. Reproducerea sa în tabloul lui Ver-



rck Hals,
anie
1630,
e lemn,
6 cm,
, Galeria
nală.

meer este una dintre cele mai fidele și mai îngrijite din toată pictura olandeză. Cercetări recente i-au identificat modelul: este vorba de harta celor șaptesprezece provincii publicată de Claesz Jansz. Visscher (1587-1652), din care mai există un exemplar la Biblioteca Națională din Paris[83]. Diferența cea mai importantă între original și reproducerea sa picturală rezidă în modul în care Vermeer tratează problema bordurii. Această bordură lipsește din exemplarul lui Visscher, care ne-a parvenit, dar ea este ocupată, la Vermeer, de o serie de vederi de orașe. Este totuși greu de crezut că această combinație între „hartă" și „vedere" ar fi o invenție vermeeriană. Procedeul se bucurase deja de o anume vogă printre cartografii secolului a XVI-lea[84]. Interesul manifestat de Vermeer pentru acest tip de reprezentare cartografică mixtă rămâne însă extrem de semnificativ. Ceea ce propune harta lui Visscher, în varianta pe care ne-o dă Vermeer, este abaterea de la principiile de bază ale reprezentării prezente în *Vederea orașului Toledo cu plan* de El Greco (il.78).

La El Greco, vederea era cea care includea harta. Una o reflecta pe cealaltă într-un spirit de complementaritate. La Visscher/Vermeer, dialogul între hartă și imagine este urmărit într-o manieră diferită. Reprezentarea picturală este introdusă pe marginile hărții. Câmpul cartografic propriu-zis nu este însă numai, sau exclusiv, „hartă". Există aici și loc pentru reprezentarea alegorică. În colțul superior drept (il.123), se vede o personificare complexă a *Uniunii*, flancată



83. Paul Pfinzig, *Cartograf la lucru*, 1598.

de figurile simbolice ale puterilor militară și economică, precum și de cele patru fluvii principale (personificate) care udă Provinciile (Rinul, Moselle, Meuse, Escaut). Această construcție este echivalentul (desigur mult mai elaborat) al reprezentării fluviului Tago la El Greco, unde – și aici este vorba de o diferență esențială – statuia zeului Tago era inserată nu în „hartă“, ci în „vedere“.

Între reprezentarea cartografică a *Provinciilor Unite* și reprezentarea lor alegorică se găsește o zonă intermediară ce ține, într-o oarecare măsură, de cele două niveluri reprezentative: este marea. Ea aparține pe deplin ordinii cartografice a imaginii, dar corăbiile – la scară diferită din punctul de vedere geografic – aparțin reprezentării alegorice, ca simbol al puterii maritime a *Uniunii*. Latura stângă conține, la rândul său, mai multe inserții. Un triplu cartuș (în partea de jos) cuprinde marca autorului hărții (într-un cerc), o *laudatio* în latină (în dreptunghi) și o alta în olandeză (în elipsă). Cele două texte – în latină și în olandeză – sunt mai mult sau mai puțin echivalente. Ele spun că cele șaptesprezece Provincii sunt o țară frumoasă, cu orașe puternice și bogate, cu un climat moderat, locuite de o populație activă, destoinică, viguroasă[85]. Cartușul din colțul superior stâng (il.123) conține indexul orașelor și al satelor, precum și cheia semnelor convenționale cu ajutorul cărora orașele sau satele sunt raportate pe hartă. Țările învecinate (Franța, Germania) sunt reprezentate prin blazoanele lor. În colțul inferior drept, în sfârșit, un ultim cartuș (parțial disimulat de șevaletul pictorului) dă scara hărții.

Orașele și satele sunt *reprezentate* pe hartă și *menționate* (global) în *laudatio*. Aceasta din urmă ne specifică de asemenea numărul lor: 208 orașe fortificate și peste 6300 de sate. Indexul, în sfârșit, le denumește și le identifică. Harta este deci înconjurată de o constelație de semne noncartografice, dar complementare reprezentării cartografice: *scară/alegorie/blazoane/laudationes/index*. Acestea sunt accesoriile necesare pentru înțelegerea hărții.

În afara cadrului, dincolo de rețeaua cartografică propriu-zisă, se găsește seria orașelor reprezentate sub formă de „vedută“. Ele vizualizează ceea ce în corpul hărții nu era decât un simplu semn convențional. Diferența de nivel reprezentativ între punctul geografic și spațiul „vederii“ este evidentă. Sarcina punerii în relație este încredințată *indexului* încorporat în câmpul cartografic. Închis în cartușul său, el este flancat de două figuri feminine. Cea din stânga (cu compasul și rigla în mână) personifică tehnicile de arpentaj, cea din dreapta (cu pensule și paletă) personifică pic-

tura. Aceste două figuri încorporează cele două modalităţi reprezentative folosite în harta lui Visscher/Vermeer. „Pictura" derulează sub ochii noştri o vedere panoramică. Ea este ca o deturnare a personajului din *Vederea oraşului Toledo cu plan* (il.78), care, integrat într-o „vedere", derula „harta" în faţa ochilor privitorului. O „vedută" se adaugă paletei şi pensulelor ca „atribut" al Picturii. Ea nu este identificabilă (aşa cum sunt cele de pe bordură, de pildă). Ea tematizează travaliul reprezentării picturale, rezultatul său. Cât despre index – lista scrisă a oraşelor –, el este termenul care asociază şi separă totodată reprezentarea cartografică a hărţii şi bordura sa picturală.

Este important de constatat înrudirea de structură figurativă dintre reprezentările oraşelor pe harta lui Visscher /Vermeer şi singurul peisaj pe care l-a lăsat Vermeer: *Vederea din Delft*. Această înrudire poate fi considerată ca rezultatul final al unei operaţii de eliberare a „vedutei", accesoriu marginal al hărţii, pentru a deveni pură reprezentare picturală...

4.Oglinzi

„Imaginea care apare într-o oglindă este un semn natural al celui pe care ea îl reprezintă."

Această frază din *Logica de la Port-Royal* trebuie citită în relaţie cu cea care urmează:

„Când se priveşte un anumit obiect doar ca reprezentant al altuia, ideea pe care o avem despre el este o idee de semn, iar acest prim obiect se numeşte semn. Astfel sunt privite de obicei hărţile şi tablourile"[86].

Logica încheie (sau cel puţin încearcă să încheie) o lungă dezbatere asupra reprezentării, prilejuită de disputele în jurul sacramentelor. Ea marchează, în acest context, culmea conjuncţiei între imagine şi semn. Domeniul care implică constituirea trinomului *hartă/tablou/oglindă* nu este cel al lui *mimesis*, ci cel al lui *semiosis*. Harta, tabloul, oglinda au ceva în comun în calitate de *semne*. Dar oare ce anume?

„Raportul evident care există între aceste feluri de semne şi lucruri arată limpede că atunci când afirmăm despre semn că e lucrul semnificat nu vrem să spunem că acest semn *este* realmente acest lucru, ci că el *este ca semnificaţie şi ca figură*. Şi astfel se va spune direct şi fără ocoliş despre un portret al lui Cezar că este Cezar şi despre o hartă a Italiei că este Italia."[87]

Autorii *Logicii* menţionează deci aici harta şi tabloul (portretul), dar tac în privinţa oglinzii. De ce? Dacă privim trinomul de aproape, suntem izbiţi de descreşterea asemănării dintre semn şi lucrul semnificat[88]. Oglinda – tabloul – harta, sau: harta – tabloul – oglinda sunt astfel trei modalităţi ale reprezentării, marcate de o diferenţă în progresie. Imaginea în oglindă (mai mult „imagine" decât „semn") se găseşte la polul opus hărţii („semn" mai mult decât „imagine"). Cât despre tablou, el este termenul mediu între modalitatea cartografică a reprezentării şi modalitatea sa speculară.

Imaginea în oglindă este şi ea „semn", dar, spune *Logica*, un „semn natural". Aceasta înseamnă că ea *nu ţine locul* lucrului semnificat (aşa cum fac harta Italiei pentru Italia, portretul lui Cezar pentru Cezar), ci *îl reprezintă* reflectându-l. Pentru ca oglinda să fie reprezentare (şi nu simplă suprafaţă lustruită şi înrămată), lucrul reprezentat trebuie să se afle în faţa sa, în vreme ce lucrul reprezentat într-un tablou şi pe o hartă este întotdeauna „*altundeva*".

Am văzut că, în domeniul reprezentării picturale din secolul al XVII-lea, această diferenţă constituia o problemă cu mult înaintea publicării *Logicii*. Aceasta din urmă nu este decât – trebuie să o repetăm – epilogul filozofic.

Vederea oraşului Toledo cu plan de El Greco (il.78), prolog al dezbaterii cartografice, era de asemenea un caz limită. Coprezenţa „vederii" şi a „hărţii" instaurează o relaţie de tip specular (adică tocmai o relaţie care lipseşte în reprezentarea cartografică obişnuită). Ea demonstrează că harta nu este „oglinda" unui teritoriu, ci semnul său.

Coprezenţa reprezentatului şi a reprezentantului constituie specificitatea imaginii în oglindă. Pentru ca în ea să existe o imagine trebuie ca în faţa oglinzii să se afle cineva sau ceva. Dacă această fiinţă sau acest lucru se depărtează, imaginea în oglindă dispare. Dacă pot vedea în oglindă *o imagine* fără a vedea, în faţa sa, reprezentatul, doar atunci, imaginea pa care o văd va fi şi *semn*: *aliquid pro aliquo* [89]. Vom avea ocazia să constatăm că tocmai aceasta era una dintre problemele pe care şi le punea reprezentarea picturală în secolul al XVII-lea.

Dacă raportul dintre „tablou" şi „hartă" este o *problemă specifică* a secolului al XVII-lea, raportul dintre „tablou" şi „oglindă" este o *problemă generală* a reprezentării picturale. Această „problemă generală" nu se referă însă numai la domeniul *semiosis*-ului, ci şi la acela al *mimesis*-ului.

În cultura „asemănării", orice tablou se pretinde, într-un fel sau altul, o „oglindă a realităţii". Este motivul pentru

care metafora-cheie a imaginii picturale europene a fost, începând din Renaștere, metafora speculară [90]. Nici un teoretician al artei nu vorbește (între secolele al XV-lea și al XVII-lea) despre „tablou" ca „hartă a lumii", dar mulți vorbesc despre pictură ca despre „oglinda realității". De la Alberti[91] (și Brunelleschi[92]), trecând prin Paolo Pino[93] și Leonardo da Vinci[94], până la Caravaggio[95] oglinda a fost desemnată (sau utilizată) ca metaforă (sau instrument) a(l) picturii. Noutatea adusă de secolul al XVII-lea nu rezidă deci în recurgerea la oglindă ca paradigmă a travaliului mimetic. Când Samuel van Hoogstraten definește pictura ca „oglindă a naturii"[96], el nu face decât să reactiveze un vechi *topos*.

În secolul al XVII-lea, oglinda, luată ca sinonim al *mimesis*-ului, are, așadar, în spatele său o lungă istorie. Noutatea este că va fi învestită cu conotații suplimentare, ce vor face din ea un *instrument semiotic*. Acesta este un fapt atestat de interesul general pe care epoca îl acordă punerii în scenă a oglinzii în interiorul reprezentării picturale.

Așadar, nu problema tabloului *ca* oglindă este cea care constituie subiectul considerațiilor ce urmează, ci problema tabloului cu oglindă (oglinzi).

Să reluăm „tablourile cu oglinzi" pe care le-am întâlnit până aici.

În paginile precedente am analizat nu mai puțin de șase: *Scena de interior* (*Paharul refuzat*) datorată probabil lui Ludolph de Jongh (il.30); *Vederea printr-un coridor* de Samuel van Hoogstraten (il.28); *Alegoria Văzului și a Mirosului* de Jan Brueghel (il.48); *Vanitas*-ul lui Jacob de Gheyn (il.13); *Scrisoarea de dragoste* de Metsu (il.77) și, în sfârșit, *Femeia cu balanță* de Vermeer (il.75).

Acest din urmă tablou, pe care l-am caracterizat ca punere în ecuație a unor forme-cadre, conține reprezentarea unei oglinzi, a cărei sticlă este aproape invizibilă. Agățată pe peretele din stânga, văzută înt-un racursiu foarte accentuat, oglinda nu lasă să se zărească nici un reflex. Se discerne totuși o fantă îngustă de lumină și i se vede rama neagră, masivă, foarte asemănătoare cu rama tabloului care atârnă pe peretele din fundal. La Vermeer nu există o „imagine în oglindă", ci doar un „obiect-oglindă", o oglindă ca „ramă".

În *Interiorul* lui De Jongh (il.30), oglinda este plasată pe peretele din fundal. Ea este vizibilă integral, suprafața sa fiind paralelă cu cea a tabloului. Rama sa neagră dublează, în format redus, cadrul reprezentării. Aceasta este complicată: rama tabloului (am menționat deja) repetă ancadramentul unei uși care tocmai s-a deschis, dându-i privitorului acces

la imagine. Pe peretele din fundal, nu departe de oglindă, deasupra unui șemineu, se găsește un tablou din care nu se zărește decât rama: imaginea, decupată de limitele tabloului, este în mare parte făcută inaccesibilă privirii. Dedesubt se află o pereche de suporturi metalice pentru lemne, alcătuite din două protome de hipocampi susținând o mare sferă lustruită ce reflectă spațiul camerei. În luciul sferei se vede desfășurarea în perspectivă a dalajului, dar nu se distinge vreun alt obiect. Hipocampii își sprijină labele pa alte două sfere metalice ce repetă funcția reflectantă a celei dintâi. Ele sunt la rândul lor reflectate de dalajul ceruit care ține deci, și el, de oglindă: în primul plan, se poate vedea o porțiune din imaginea reflectată (și răsturnată) în ansamblul său (se discern pliurile rochiei tinerei femei). Ne găsim, așadar, în fața unui reflex multiplu, în fața unei reprezentări care, în ciuda aparenței sale neutre și comune, se oferă privirii ca un labirint specular.

Multiplele oglinzi ale acestui interior nu repetă însă nimic care să nu se afle *în* chiar spațiul reprezentării: sfera repetă dalajul, dalajul repetă sfera și/sau personajele. Dintre toate suprafețele reflectante care abundă în acest tablou (ar trebui să le adăugăm carafa adusă de slujitor și paharul pe care gentilomul îl oferă tinerei), dintre toate aceste suprafețe deci, oglinda din fundal joacă rolul cel mai important. Ea repetă, la rândul său, o parte a reprezentării: merele care se găsesc pe o consolă, bărbatul care stă în fața ei, un scaun care se află în cameră. Această oglindă îi oferă privitorului posibilitatea de a vedea un fragment al interiorului *dintr-un alt punct de vedere.* Acest punct de vedere este cel al cavalerului care se privește în oglindă, privind în același timp, în sens invers, scena ce se desfășoară în spatele lui. Acest gentilom repetă – în fața oglinzii – poziția privitorului în fața ușii/cadru a tabloului. Privitorul rămâne *dincoace* de pragul imaginii-uși, gentilomul găsindu-se *dincolo.* Acesta din urmă poate vedea, în sens invers, scena care pentru noi „face tablou" și – în aceasta rezidă culmea întregii puneri în scenă – el *ne* poate vedea, datorită oglinzii, *dincolo* de pragul imaginii.

Același procedeu structurează, *grosso modo*, *Coridorul* lui Hoogstraten (il.28). Printr-o arcadă, se vede un interior-tablou, făcut din ambrazuri de uși care se integrează unele într-altele. În mod ironic, prezența privitorului-intrus este „presimțită" de cele două animale care „ne privesc" uimite. În spațiul intermediar, între două uși, trei personaje animă scena. Privitorul de-abia le vede: unul dintre ele este pe jumătate ascuns de unul din montanții ușii, celelalte două sunt vizibile doar printr-o fereastră carelată. Bărbatul cu

pălărie mare care ne întoarce spatele este totuşi vizibil încă o dată, în oglinda agăţată pe perete. Aici, de asemenea, alături de oglindă: un tablou. Un altul decorează şemineul din ultima cameră. Subiectul acestor pânze este indescifrabil. Sunt fragmente de imagini decupate de ancadramentele uşilor ce se integrează reciproc. Pentru a încheia, tabloul lui Hoogstraten ne oferă a treia suprafaţă de reprezentare abordată de secolul al XVII-lea: o hartă geografică (prima imagine raportată pe care privitorul o vede înainte de a-şi opri privirea asupra oglinzii şi a tablourilor).

Dacă imaginea-ambrazură a olandezilor (Hoogstraten nu este decât un exemplu printre altele) se concentrează asupra problemelor punerii în scenă a hărţii, a oglinzii, a tabloului, „Cabinetele de Amatori“ flamande, deşi abordează acelaşi repretoriu de probleme, se arată preocupate, în primul rând, de ideea totalizării. Am avut deja ocazia să notez că oglinda-sintetizatoare juca, în teoria artei de la începutul secolului al XVII-lea (la Zuccaro în speţă), rolul unei metafore a picturii „imateriale“. Nimic surprinzător deci în a vedea motivul specular apărând în „Cabinetele de Amatori“. Aceste tablouri sunt ele însele nişte „desfăşurări“ de imagini, nişte „cataloage pictate“ care „reflectă“ o galerie reală sau imaginară.

În *Alegoria Văzului şi a Mirosului* de Jan Brueghel (il.48), un mic *putto* ţine o oglindă în faţa personificării *Picturii* (sau a *Văzului*). Această oglindă nu repetă deci întreaga reprezentare. De altfel,acest lucru ar fi fost inutil: alegoria însăşi, în ansamblul său, este o „speculaţie“. Oglinda nu reflectă, aşadar, decât Văzul-Pictură, zeiţa ce guvernează acest mare catalog. Ea este o imagine totalizantă, dar numai la nivelul simbolic al reprezentării, o imagine făcută din aceeaşi materie ca sfera lustruită a candelabrului ce atârnă de plafon sau ca globul ce se găseşte la intrarea galeriei cu sculpturi. Acest glob, spre deosebire de simpla hartă geografică, nu pune numai problema reprezentării, ci, de asemenea şi mai ales, pe aceea a reprezentării totalizante. El este un „macrocosmos în microcosmos“[97]. Dintre toate simbolurile totalizante ale acestei alegorii (sfera habsburgică, globul terestru, buchetul de flori), oglinda este singura care se prezintă ca o suprafaţă dreptunghiulară, de unde asemănările cu un tablou. Însăşi poziţia zeiţei o repetă pe aceea a lui *Iuno Optica* din *Alegoria Văzului* (il.47), care nu contempla o oglindă, ci un tablou înfăţişând, ca să zicem aşa, imaginea sa „în negativ“: *Parabola Orbului.*

Un dubiu survine aici. Să fie vorba într-adevăr, în *Alegoria Văzului şi a Mirosului* (il.48) de contemplarea-reflexie

într-o oglindă sau de contemplarea de către zeiţă a unui portret, a propriului său portret? O anume lipsă de concordanţă între figură şi imaginea pe care ea o priveşte ar părea să confirme a doua ipoteză. Dar oricât de puţin am lua în considerare alte exemple venind din Olanda învecinată, observăm că discordanţa între obiect şi reflex a fost căutată de pictori în repetate rânduri.

În faţa *Femeii la oglindă* de Frans van Mieris (către 1670, München, Alte Pinakothek) (il.84), suntem tentaţi să ne punem aceeaşi întrebare. Artistul subliniază, pe de o parte, prin efectele de lumină, că femeia îşi contemplă propria imagine şi introduce, pe de altă parte, o contradicţie fla-



84. Frans van Mieris cel Bătrân, *Tânără femeie în faţa unei oglinzi*, 1670, lemn, 49,9 x 31,6 cm, München, Alte Pinakothek.



85. Vermeer din Delft, *Doamnă la spinetă*, către 1660, ulei pe pânză, 73,5 x 64,1 cm, Londra, Buckingham Palace.

grantă între poziţia modelului, cu mâna în şold, şi cea a imaginii speculare, cu mâinile împreunate, asemeni unei Gioconde olandeze [98].

Discrepanţa prezentă în *Doamna la spinetă* de Vermeer (il.85) este încă şi mai frapantă. De această dată, imaginea în oglindă nu mai face „tablou". Nu mai există nici o umbră de îndoială: obiectul care atârnă pe perete şi care reflectă bustul doamnei şi o parte din dalaj este într-adevăr o oglindă. Vermeer era prea versat în practica perspectivei pentru a comite greşeli. Faptul că, în oglindă, doamna întoarce uşor capul, nu poate fi decât urmarea unui joc optic pe care pictorul îl propune privitorului[99].

Pentru a reveni la *Alegoria Văzului și a Mirosului* (il.48), ambiguitatea reprezentării speculare pare a vrea să sublinieze consubstanțialitatea dintre „oglindă" și „tablou". Oglinda, ne spune Brueghel, este de asemenea o „pictură", dar o pictură ce cumulează reflexie și simbolizare.

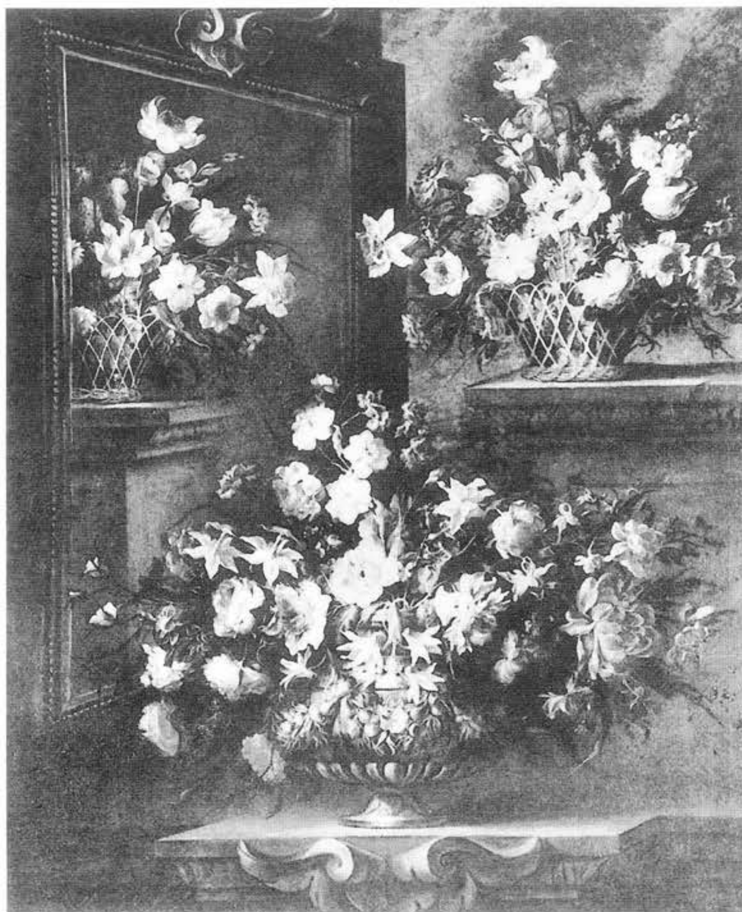
Dacă cercetăm cărțile cu embleme ale epocii, nu putem fi decât frapați de polisemia oglinzii: *veritas*, *prudentia*, *sapientia*, *imitatio*, *vanitas* sunt doar conotațiile sale cele mai importante[100]. Pictura, dar deopotrivă literatura și teatrul constituie terenul oglinzii ca motiv simbolic. Foarte frecvent, semnificația simbolică este dublată de o meditație asupra „reprezentării" în general. Acest din urmă aspect ne va preocupa în continuare: care este rolul jucat de oglindă în interiorul meditației metapicturale ce străbate secolul al XVII-lea?

Această întrebare a primit deja un răspuns parțial și indirect. Exemplele olandeze pe care le-am discutat arată că oglinda (și imaginea din oglindă) erau văzute ca o posibilitate de a încastra, chiar în interiorul reprezentării picturale, un dublu al acesteia. Oglinda făcea parte dintr-o punere în scenă concentrată pe dialogul dintre diferitele suprafețe încadrante (tablou raportat, hartă geografică, fereastră, ușă), cea mai importantă dintre aceste suprafețe fiind desigur tabloul integrator. Exemplele flamande abordau în schimb tema oglinzii alegorice cu virtuți totaliznte. *Vanitas*-ul lui De Gheyn, în sfârșit, făcea să reiasă cu claritate dublul caracter al sferei reflectante, deopotrivă simbol și reflexie.

Ar fi oportun în această privință să analizăm unul dintre motivele recurente ale picturii secolului al XVII-lea, și anume prezența oglinzii în natura moartă.

Să luăm pentru a începe, așa-numitul *Florero* al lui Juan de Arellano (către 1660-1665, Muzeul din La Coruña) (il.86)[101]. Aici vedem trei buchete de flori, dintre care unul este o imagine speculară. Pe drept cuvânt ne putem pune întrebări referitoare la rațiunile acestei repetiții paradoxale. Se cunosc alte tablouri, datorate penelului aceluiași pictor, care prezintă un singur buchet văzut din față. În tabloul de la La Coruña, există două și, în plus, imaginea speculară a unuia dintre ele. Oglinda nu dublează reprezentarea în ansamblul său, ci oferă doar o vedere fragmentară a sa. Spre deosebire de celelalte exemple de tablouri cu oglindă raportată, în *Florero* de Arellano, oglinda este situată oblic. Caracterul fragmentar al reprezentării speculare este însoțit aici de un unghi de vedere insolit.

Efectul produs de această amplasare oblică evocă vechile compoziții numite *paragoni*, care încercau să demonstreze că pictura este capabilă, la rândul său, să ofere o pluralitate de vederi. Este posibil să avem de-a face aici cu o reminis-



86. Juan de Arellano, *Florero*, către 1665, ulei pe pânză, 126 x 106 cm, La Coruña, Muzeul Municipal.

cenţă a acestor dispute, reminiscenţă totuşi foarte problematică. Buchetul, chiar reflectat, sau reflectat în mod multiplu, nu ar putea fi comparat cu o sculptură, pentru simplul motiv că „natura moartă" era exclusă *a priori* din domeniul sculptural. „Natura moartă" – şi *Florero* de Arellano este una – este într-adevăr un gen eminamente pictural. În plus, dacă consideraţiile noastre precedente sunt întemeiate (vezi cap.II), ea este, prin definiţie, un gen metapictural.

Spre a înţelege mai bine *Florero*, să examinăm experienţele analitice prezente în natura moartă din aceeaşi epocă. Două tablouri datorate lui Antonio de Pereda ne pot servi drept punct de sprijin (il.88, 89)[102]. Asistăm aici la prezentarea aceluiaşi obiect văzut sub unghiuri diferite. *Nucile* (il.88) sunt un veritabil studiu de textură şi de volum. Avem impresia că aceeaşi nucă a fost „portretizată" în momente diferite: cea din planul mediu la dreapta este încă in-



87. Mario Nuzzi, *Autoportret*, către 1660, 195 x 265 cm, Ariccia, Palazzo Chigi.

tactă, cea din ultimul plan la stânga este deja spartă; altele își arată miezul, cea din primul plan și-a pierdut coaja[103]. *Vanitas*-ul de la muzeul din Saragosa (il.89) abordează aceeași problemă analitică, dar într-o manieră încă și mai concentrată, adăugându-i importante conotații simbolice.

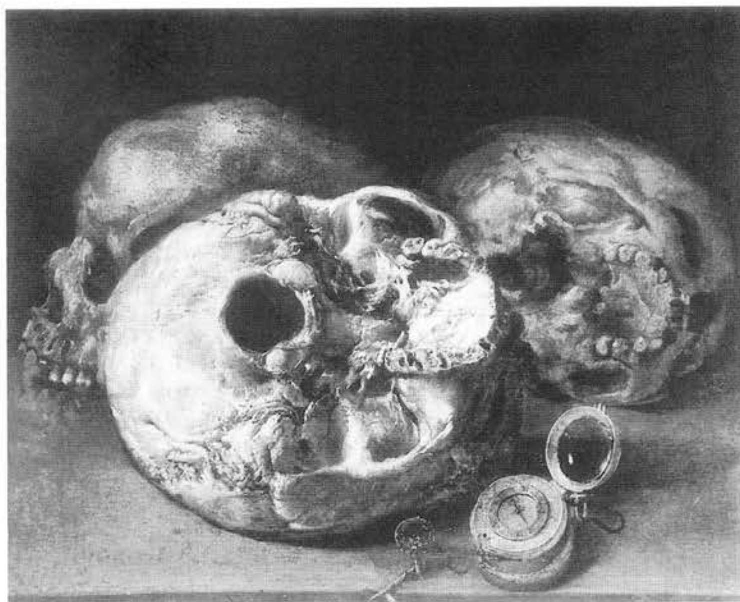
Un tablou precum acela al italianului Mario Nuzzi (il.87)[104] (pictor foarte cunoscut în Spania) ne oferă un exemplu important privind dedublarea obiectelor în însuși actul picturii. Așezat la șevaletul său, pictorul este pe cale de a picta un buchet de flori. Buchetul pictat și buchetul „real" i se prezintă privitorului în mod simultan. O astfel de analiză prin dedublare pare să fi fost și în intenția lui Arellano (il.86), cu singura diferență că ea este încredințată aici oglinzii raportate. Tabloul său are o valoare paradigmatică: dacă orice natură moartă tematizează, într-un fel sau altul, dialectica dintre „adevăr" și „iluzie", dintre „realitate" și „imagine", dacă orice natură moartă este un *para-ergon*, prezența unei oglinzi chiar în cadrul reprezentării echivalează cu *para-* unui *para-*. Oglinda lui Arellano este pusă în relație, se pare, cu conștiința acestui paradox. Oglinda are o ramă, la fel ca și tabloul. Una dintre margini – cea din extremitatea stângă – atinge rama tabloului. Cele două rame – cea a oglinzii și cea a tabloului – pivotează deci pe aceleași „balamale". Mulura care „iese" din cadru în partea inferioară a tabloului „intră" în rama oglinzii în partea sa supe-

Nuzzi,
r,

cm,
lazzo

88. Antonio de Pereda, *Nuci*, 1634, ulei pe lemn, 20,7 cm, Spania, Colecţie privată.





89. Antonio de Pereda, *Vanitas*, către 1635-1636, ulei pe pânză, 31 x 37 cm, Saragosa, Museo Provincial de Bellas Artes.

rioară. Unul dintre buchete se reflectă (parțial) în oglindă, în vreme ce celălalt atinge sticla. Oglinda este deci – ca și tabloul – o suprafață de reprezentare. *În* „naturile moarte", ea este „reprezentare în reprezentare" și, tocmai prin aceasta, instrument și semn al metapicturii.

Oglinda funcționează ca semn și ca imagine totodată. Ea își va spori caracterul de *semn* atunci când imaginea reflectată va fi capabilă să ne ofere ceva care nu se găsește *în* limitele tabloului: reflexul unei realități exterioare. Era cazul *Vanitas*-ului lui De Gheyn (il.13) – caz limită desigur – întrucât sfera reflectantă se dădea drept imaginea „lumii". Exceptând acest caz extrem, se impune, de asemenea, să analizăm cazurile intermediare, care sunt de altfel cele mai elocvente. Ne gândim aici la exemplele în care oglinda raportată reflectă un fragment din spațiul exterior reprezentării din care face parte. Numai atunci când oglinda va reflecta ceva ce nu se află imediat în fața sa, și care nu intră deci în câmpul vizual al reprezentării picturale (decât datorită reflexiei), numai atunci se va putea considera oglinda ca „ținând locul" unei realități absente. De obicei oglinda convexă este cea care poate opera această integrare.

Istoria acestui artificiu începe cu Van Eyck. El își va atinge apogeul în secolul al XVII-lea. În dublul portret al soților *Arnolfini* (il.90), oglinda din fundal[105] oferă imaginea miniaturizată a două personaje care ar fi trebuit să se afle acolo unde se găsește privitorul. Majoritatea interpretărilor consacrate tabloului lui Van Eyck văd în imaginea din oglindă semnul prezenței pictorului și a unuia dintre însoțitorii săi la evenimentul reprezentat în pictură, și anume la căsătoria lui Giovanni Arnolfini cu Giovanna Cenami. Van Eyck nu este însă prezent aici (în oglindă) ca „pictor", ci ca „martor". Tocmai această funcție – funcția oglinzii ca spațiu ce-l prelungește pe acela al tabloului – va fi „redescoperită" de pictorii secolului al XVII-lea. Aceștia îi vor aduce inovații incontestabile. Cea mai importantă dintre toate pare a fi rodul unei deplasări a interesului artistului. Accentul cade adesea pe actul picturii ce creează tabloul pe care privitorul îl are sub ochi, și foarte rar pe persoana pictorului. Câteva exemple ar fi de natură să clarifice această afirmație.

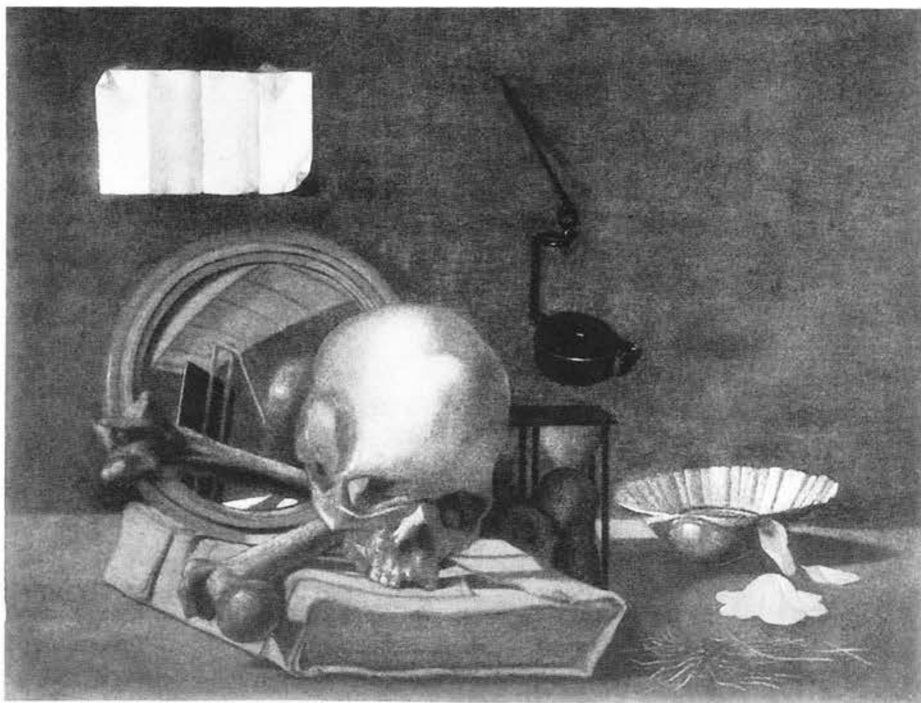
Vanitas-ul lui Simon Luttichuys (il.91) prezintă câteva obiecte obișnuite în orice tablou de acest gen: craniu, clepsidră, scoică, floare, carte, oglindă. Aceasta din urmă nu reflectă doar o porțiune a craniului, ci dezvăluie însăși nașterea acestui *Vanitas*. În ea nu se vede decât șevaletul și tabloul, excluzându-l pe pictor. Travaliul artistului este astfel *văzut* ca fiind totodată exterior *și* interior operei pe care o produce. Oglinda ne face conștienți de faptul că, în pofi-

90. Jan van Eyck, *Portretul soților Arnolfini*, 1434, ulei pe lemn, 82 x 59,5 cm, Londra, National Gallery.



da iluzionismului obișnuit în orice „natură moartă", privitorul vede într-adevăr *o pictură*. Oglinda ne arată această pictură ca „făcându-se" sub ochii noștri. Ea ne oferă paradoxul tabloului care se autoconține.

Jocul pe care-l propune Vermeer în *Doamna la spinetă* (il.85) este încă și mai rafinat. În oglinda agățată pe perete (și a cărei ambiguitate am comentat-o deja mai sus), prezența pictorului la lucru are un caracter accidental: nu se văd decât picioarele șevaletului. Și aici, „pictura ca act" constituie obiectul reflexiei (redusă la maximum), și nu pictorul ca persoană. Acesta s-a retras din opera sa, dar nu complet, nu fără a lăsa, din el însuși și din munca sa, o urmă, o urmă



91. Simon Luttichuys, *Vanitas*, secolul al XVII-lea, ulei pe pânză, Londra, Trafalgar Galleries.

minimală: reflexul suportului ce susţine tabloul pe care-l contemplăm.

Faptul că oglinda convexă a lui Van Eyck este, în secolul al XVII-lea, extrem de frecvent înlocuită cu o oglindă dreptunghiulară nu e lipsit de importanţă. Formatul dreptunghiular dialoghează cu acela al tabloului în ansamblul său, care îl include, lăsându-se la rândul său inclus de el. În cazul tabloului lui Vermeer (il.85), această oglindă este, am văzut, un pseudo-portret al femeii care ne întoarce spatele, şi, în acelaşi timp, reminiscenţa unui posibil autoportret al pictorului. Acest tablou este un discurs limită asupra dialecticii *prezenţă-absenţă*.

La polul opus se află tabloul lui Nicolas Maes, intitulat *Toboşarul* (către 1655, il.92) din colecţia Thyssen-Bornemisza de la Madrid[106]. Oglinda oferă imaginea pictorului la şevaletul său în buna tradiţie a autoportretelor de artişti. Reprezentată singură, această oglindă ar fi constituit ea însăşi un „autoportret". Ca oglindă agăţată pe peretele unui interior, ea îi prelungeşte spaţiul dând *in effigie* trăsăturile creatorului. Ea oferă, în acelaşi timp, cheia paradoxului reprezentării oglinzilor în pictură: dacă oglinda este „imagine" numai atâta vreme cât cineva (sau ceva) se află în faţa sa, *oglinda pictată*, continuă, în schimb, „să reflecteze",

s,
XVII-lea,
nză,
rafalgar



92. Nicolas Maes, *Toboșarul*, către 1655, ulei pe pânză, 62 x 66,4 cm, Madrid, Colecția Thyssen-Bornemisza.

chiar dacă obiectul acestui reflex este demult „altundeva". În oglinda agățată (și reprezentată) în tabloul său, Nicolas Maes se găsește „în semnificație și în figură".

Poate că nu este decât o întâmplare, dar nu mă pot împiedica să notez faptul că acest tablou – un tablou „paradoxal" desigur – operează chiar cu acele elemente care vor fi, puțin mai târziu, codificate de *Logică*. Peretele din fundal găzduiește reprezentarea cartografică, speculară și – prin analogie – picturală (sub forma portretului). Aici nu mai este vorba de un „autoportret ascuns" (cum era cazul la „Primitivii flamanzi"), nici de o simplă „urmă" a autorului (ca la un Luttichuys sau un Vermeer); este vorba de un element al mesajului, de o amprentă-tablou a emitentului însuși în centrul discursului său.

VIII. Făurari și făuriri

1. Imaginea autorului

„...Chiar acum, scriind, înțeleg că, în același moment în care literele se înscriu una după alta pe hârtie, nu numai partea inferioară a penei mele este în mișcare, ci și că nu poate exista nici o altă mișcare în ea, oricât de mică, care să nu se transmită în același timp penei întregi; și că toată această varietate de mișcări este descrisă deopotrivă în aer de partea sa superioară..."[1]

Acest pasaj, celebru, din Descartes a fost extras – în mod, desigur, puțin abuziv, (punctele de suspensie mă scuză, totuși) – din *A Douăsprezecea Regulă pentru îndreptarea minții* (către 1628). Nu contextul său originar ne interesează aici (raportul între „simțul extern" și „simțul comun", în speță), ci, tocmai, cezura – aparentă – pe care acest pasaj o operează în cadrul textului: „chiar acum, scriind" (despre sensul comun), Descartes gândește și scrie, scrie și gândește despre scriitură[2]. Unul dintre capetele penei trasează „una după alta" literele „pe hârtie", celălalt capăt descrie cercuri „în aer". Capătul care atinge foaia creează textul *(A Douăsprezecea Regulă)*, celălat, cel care se agită în aer, nu creează nimic.

Dacă textul în interiorul căruia Descartes gândește scriitura nu ar fi fost *A Douăsprezecea Regulă*, ci, să spunem, „*Discursul asupra Metodei*", în care el dorea – reamintesc acest lucru – „să-și reprezinte viața ca într-un tablou"[3], ce frumoasă „fabulă" ar fi rezultat! Capătul penei muiat în cerneală ar fi creat „tabloul"; celălalt, cel care se agită aparent fără nici un sens, ar fi mișcat cel mult „aerul", necesar totuși respirației filozofului. Pe de o parte, pagina, textul, literele, pe scurt, „tabloul"; de cealaltă parte, pur și simplu, aerul. Pe de o parte, Descartes „în tablou", de cealaltă parte, Descartes respirându-și propriul *furor* de scriitor.

Dar este oare într-adevăr imposibil să se considere pasajul citat drept o „fabulă"? Îndrăznesc să cred că nu. Aici este vorba, în fond, de un singur și unic demers: cel consacrat, în *Discurs*, istorisirii „eului gânditor", cel consacrat în *Dioptrică*, „vederii vederii", cel concentrat, acum, sub forma unui *exemplum*, asupra „scriiturii scriiturii". Ar fi poate eronat să se vadă în acest triplu demers rezultatul unei

simple impulsiuni autobiografice, asemeni celei care produsese *Eseurile* lui Montaigne, precursorul imediat al lui Descartes: „Astfel, cititorule, sunt eu însumi subiectul cărții mele", se putea citi în prefața *Eseurilor*[4].

Apoi:

„Zugrăvindu-mă drept altul, m-am înfățișat în culori mai limpezi decât erau cele dintâi ale mele. Nu atât eu mi-am făcut cartea, cât ea m-a făcut pe mine, carte consubstanțială cu autorul ei, preocupare statornică, parte a vieții mele."[5]

Dacă Montaigne plonjează, în întregime, în pliurile cărții sale, Descartes, în schimb, deși se proiectează în scriitură, se detașează totuși de ea. Tocmai această ruptură, *schiza* carteziană, este cea care inaugurează discursul autoreferențial modern.

Trimițându-i părintelui Mersenne, în 1629, *Les Méteores* (apendice, ca și *Dioptrica*, la *Discursul asupra Metodei*, „fabulă", „istorisire", „tablou" al vieții autorului), Descartes adaugă:

„În rest, vă rog să nu-i vorbiți nimănui pe lume despre el; căci am hotărât să-l expun în public, ca pe un eșantion al Filozofiei mele, și să mă ascund îndărătul tabloului spre a asculta ce se va spune despre el."[6]

Scriind aceste cuvinte, Descartes îl glosează pe Pliniu:

„Atunci când Apelles termina o lucrare, el o expunea pe o loggia la vederea trecătorilor și el însuși, ascuns îndărătul tabloului (*post tabulam*), asculta criticile ce i se făceau..."[7]

Descartes, „nou filozof", precum Apelles, cel mai celebru pictor al Antichității, se ascunde după a sa *tabula*. El este deopotrivă *în* tablou – „fabulă a vieții sale" – și *îndărătul* său. În acest mod, „scindându-se", filozoful consideră că poate obține mai multe certitudini asupra întrebării: „Dar oare ce sunt eu?"[8] Răspunsul nu poate veni decât de la *celălat*.

Descartes pare a fi contracarat astfel, cel puțin parțial (și *a priori*), obiecția formulată ceva mai târziu de Gassendi:

„...Cercetând de ce și cum se face că ochiul nu se vede pe sine, nici auzul nu se pricepe [pe sine], mi-a venit în gând că nimic nu acționează asupra lui însuși: căci într-adevăr nici mâna, sau cel puțin extremitatea mâinii, nu se lovește pe sine, nici piciorul nu-și dă o lovitură. Or fiind de altfel necesar, pentru a

cunoaşte un lucru, ca acest lucru să acţioneze asupra facultăţii de cunoaştere adică să-şi trimită în ea aparenţa sa, sau să-i confere formă şi să o umple cu imaginea sa, este un lucru evident că facultatea însăşi, nefiind în afara sa, nu-şi poate trimite sau transmite în sine propria aparenţă, nici, în consecinţă, să-şi formeze noţiunea de sine însăşi. Şi oare de ce credeţi voi că ochiul, nevăzându-se pe sine în sine, se vede totuşi într-o oglindă? Aceasta se întâmplă, fără îndoială, pentru că între ochi şi oglindă există un spaţiu, iar ochiul acţionează în aşa fel asupra oglinzii trimiţându-şi către ea imaginea sa, încât oglinda acţionează apoi asupra ochiului trimiţându-şi către el propria aparenţă. Daţi-mi deci o oglindă asupra căreia să acţionaţi în acelaşi chip, şi vă asigur că, reflectându-vă şi trimiţându-vă înapoi propria voastră aparenţă, vă veţi putea atunci cunoaşte şi vedea voi înşivă, într-adevăr nu printr-o cunoaştere directă, ci cel puţin printr-o cunoaştere reflectată; altfel nu văd cum veţi putea avea vreo noţiune sau idee despre voi înşivă."[9]

Nu am reprodus acest lung citat din Gassendi pentru a intra în detaliile fizicii tradiţionale pe care el o implică, ci pentru a ilustra problemele ridicate de autoreflexia propusă de Descartes. Aceste probleme, rezolvate cu ajutorul „tabloului" sinelui (Descartes) sau prin intermediul „oglinzii" (Gassendi), secolul al XVII-lea le-a trăit pe planuri multiple.

Îmi propun, în paginile care urmează, să „cobor" din empireul eului filozofic la etajul imediat subiacent, la cel al eului pictat, inversând, într-un fel, termenii: dacă „tabloul" era pentru filozof o metaforă a *Discursului* şi pictorul (Apelles) *alter ego*-ul său, pentru pictura secolului al XVII-lea, *Discursul* şi autorul său pot fi consideraţi ca nişte instanţe paradigmatice.

Este vorba deci de a determina raportul dintre pictor/operă/imagine reflectată/privitor în „secolul lui Descartes".

2. Autoproiecţia contextuală

Capitolul precedent se încheia cu inserţia oglinzii-autoportret într-o *historia*. Acolo era vorba de una dintre metodele de autoproiecţie în operă, pentru care secolul al XVII-lea a avut o adevărată predilecţie. Ea nu este însă singura. Pentru a o aprecia la justa sa valoare, trebuie să întocmim, fie şi sumar, inventarul posibilităţilor autoproiective, aşa cum ni le-a lăsat tradiţia. Privirea istorică, din care purcede acest tablou sinoptic, ne dezvăluie că ceea ce numim astăzi „autoportret" – adică sub-genul portretului care, în locul „celuilalt", reprezintă „eul" – este o invenţie foarte târzie[10].

Autoportretul independent, pe panou dreptunghiular sau circular, pe lemn sau pe pânză, care reprezintă bustul

autorului, nu apare decât în zorii epocii moderne. Autoproiecția într-un context fictional, într-o *historia* în speță, este, dimpotrivă, cunoscută încă din arta greacă clasică (dacă ar fi să-i dăm crezare lui Cicero, potrivit căruia „Fidias și-ar fi reprezentat chipul pe scutul Minervei"[11]). Înaintea secolului al XVII-lea – epocă în care, vom vedea, totul este repus în discuție – autotematizarea autorului în pictură este aproape întotdeauna contextuală.

Voi numi deci „autoproiecție contextuală" reprezentarea autorului inserată în cadrul unei opere al cărei creator, într-un fel sau altul, se declară. Autoproiecția contextuală prezintă modalități multiple de realizare. Voi distinge patru dintre ele: autorul textualizat, autorul mascat, autorul-vizitator, autorul ca autoportret raportat.



3. Fratele Rufilus, *Inițiala R*, miniatură dintr-un Legendariu din secolul al XIII-lea, Geneva, Bibliotheca Bodmeriana, cod. Bodmer 127.

„Autorul textualizat" este un caz limitat la un domeniu de expresie şi la o epocă istorică determinate: miniatura medievală. În ciuda acestei duble limitări, procedeul merită toată atenţia (şi i-ar fi plăcut chiar şi lui Descartes, dacă l-ar fi cunoscut): aşa-numitul *pictor/scriptor* se află învăluit în conturul literei pe care el este în curs de a o picta/scrie (il.93).

Procedeul este interesant în măsura în care tematizează deopotrivă „făcătorul", „actul facerii" şi rezulatul „facerii", văzute ca o triadă indisociabilă. În exemplul pe care l-am ales, autorul are un nume. Acest nume („Fratele Rufilus"[12]) ne arată că acela pe care-l observăm în centrul literei *in fieri* nu este numai „un scriptor", ci „scriptor*ul*" care o creează chiar sub ochii noştri. „Numele" *în* „literă" este deja un paradox, subliniat de faptul că autorul (Rufilus) se adăposteşte în meandrele iniţialei *sale* (R). Voi avea prilejul să revin asupra posibilelor supravieţuiri ale „autoportretului textualizat" în epoca modernă.

„Autorul mascat" este modalitatea de autotematizare cea mai răspândită în arta Evului Mediu târziu şi a Renaşterii. Pictorul „joacă rolul" unui personaj prezent într-o *historia*, precum Benozzo Gozzoli în *Cortegiul Regilor Magi* din Palatul Medici-Riccardi de la Florenţa (1459), sau Taddeo di Bartolo în *Pala de la Montepulciano* (1401). În majoritatea cazurilor, el este recognoscibil ca „autoportret" datorită unor indicii ce ţin de retorica imaginii: el priveşte în direcţia privitorului, ocupă uneori un loc privilegiat şi/sau izolat, are o fizionomie individualizată etc.

Aceste elemente retorice nu ajung însă totdeauna să indice în mod clar natura „autobiografică" a inserţiei, întrucât privirea orientată către exterior poate semnala orice gen de portret inserat într-o „istorisire". Este motivul pentru care „autoportretul mascat" rămâne, în majoritatea cazurilor, decelabil doar în manieră ipotetică. Există totuşi exemple în care un ultim semnal, fundamental de această dată, se adaugă, făcând autotematizarea explicită: în speţă adăugarea numelui. Ca şi în cazul „Fratelui Rufilus", pictorul îşi adaugă numele deasupra figurii sale. Diferenţa constă în faptul că „Rufilus" se reprezintă ca „pictor", în vreme ce „autorul mascat" joacă rolul unuia dintre personajele sale. Procedeul „autoportretului mascat" (cu sau fără înscrierea numelui) va supravieţui până în epoca modernă, sub forme diferite (el va cunoaşte şi o variantă cinematografică, cea mai celebră fiind cea practicată de Hitchcock).

El persistă deci şi în secolul al XVII-lea, chiar dacă, în această epocă, aşa cum vom vedea, el nu mai este procedeul

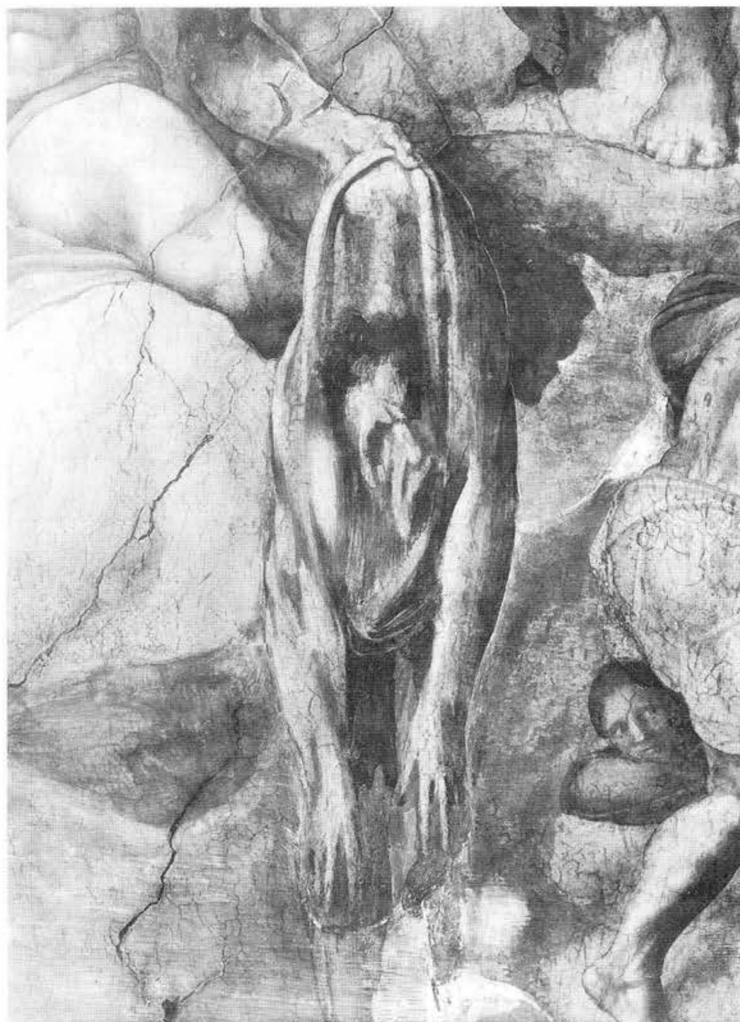
94. Caravaggio, *David cu capul lui Goliat*, 1605-1606, ulei pe pânză, 125 x 100 cm, Roma, Galleria Borghese.

94. Caravaggio, *David cu capul lui Goliat*, 1605-1606, ulei pe pânză, 125 x 100 cm, Roma, Galleria Borghese.



dominant. Dacă există o trăsătură esențială pe care „autoportretul mascat“ o împrumută de acum înainte, aceasta este preeminența personajului-mascat: el părăsește mulțimea pentru a deveni protagonist. Exemplul extrem al acestui proces ar fi *David cu capul lui Goliat* de Caravaggio de la Muzeul din Villa Borghese (1605-1606, il.94).

Faptul că acest înfricoșător cap tăiat prezentat de tânărul David privitorului este un autoportret constituie un ele-



95. Michelangelo, *Judecata de Apoi*, 1537-1541, detaliu. Vatican, Capela Sixtină.

ment cunoscut și acceptat încă din secolul al XVII-lea[13]. Violența autotematizării, proiecția și prezentarea *in malo* a creatorului nu este nouă. Michelangelo o practicase deja în *Judecata de Apoi* din Capela Sixtină (1537-1541, il.95). Acolo însă, „pielea autorului", prezentată ca aceea a Sfântului Bartolomeu, se pierdea în mulțime; la Caravaggio, capul tăiat este el însuși centrul întregii opere. „Autoportretul mascat" atinge aici o limită care este greu de depășit.

Față de „autoportretul mascat", „autoportretul ca vizitator" marchează un progres al conștiinței de sine a inserției auctoriale. Pictorul nu împrumută veșmintele, nici masca vre-

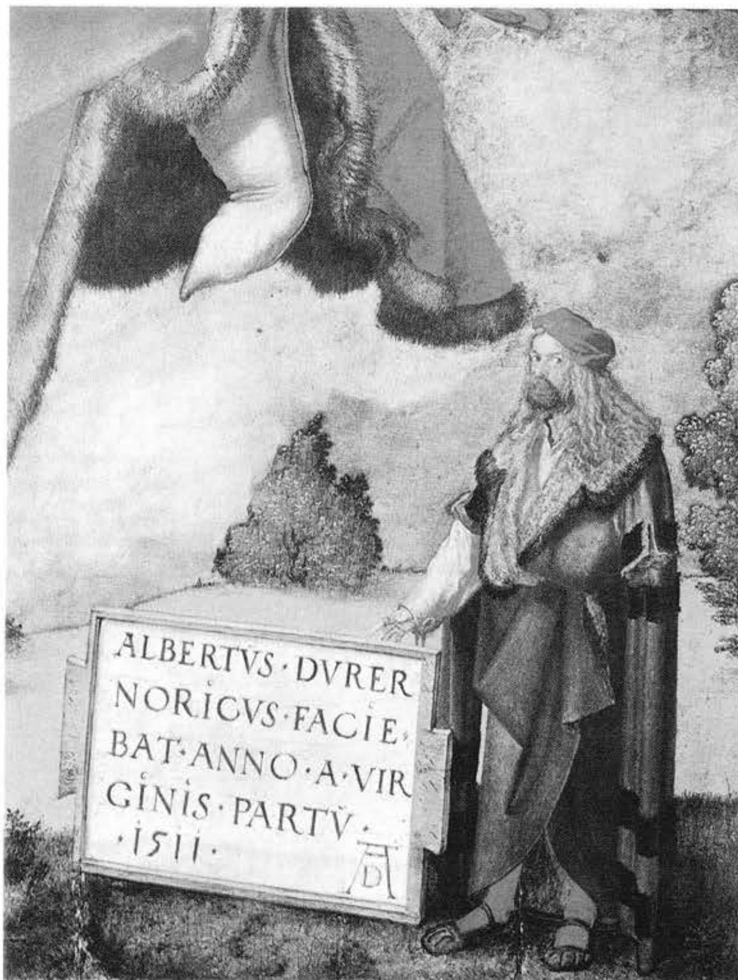
ichelangelo,
ata de Apoi,
1541, detaliu,
an, Capela
ă.



6. Albrecht Dürer,
artiriul celor zece
ii de creştini,
508, detaliu, Viena,
unsthistorisches
useum.

unuia dintre personajele sale, ci se prezintă ca un corp străin istorisirii în care pătrunde, ca să zicem aşa, prin efracţie. Exemplele cele mai caracteristice se găsesc în opera lui Dürer.

În *Martiriul celor 10 000 de creştini* (1508) (il.96), se pot vedea, în mijlocul masacrului, în centrul tabloului, chiar în nucleul scenei, dar ocupând un loc rămas gol, două personaje, în costume de burghezi din secolul al XVI-lea. Este vorba de pictorul însuşi şi de un prieten, identificat acum ca fiind poetul Conrad Celtis[14]. Pictorul poartă, ca pe un fanion, semnătura sa: *Iste faciebat anno Domini 1508/ Albertus Dürer alemanus/*(urmează monograma). *Iste* („aceasta"), separat de restul inscripţiei prin mânerul fanionului, indică



97. Albrecht Dür[...]
Adorația Sfintei Treimi,
1511, detaliu, Vie[...]
Kunsthistorisches
Museum.

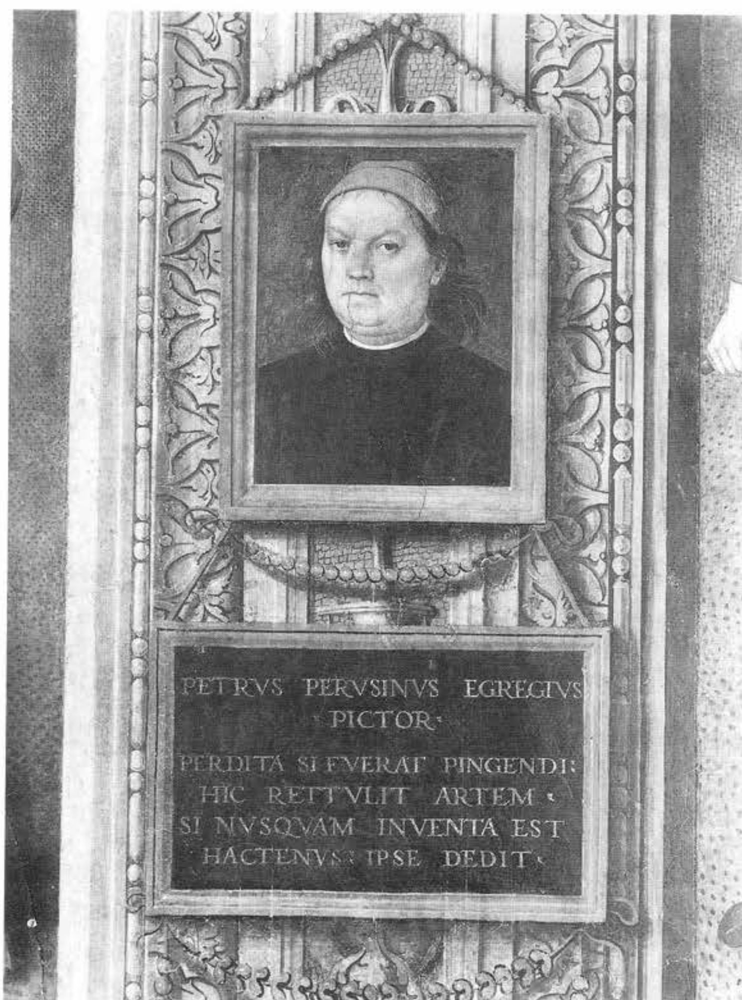
„opera"[15]: Dürer a făcut „aceasta". Creația sa se situează „*anno Domini 1508*", dar reactualizează un eveniment trecut (martiriul), transformat în eveniment trăit pe planul imaginarului („ca și cum autorul ar fi fost prezent").

Diferența între spațiul „istorisirii" și spațiul ocupat de autor este încă și mai marcată în *Adorația Sfintei Treimi* (1511) (il.97). Scena se deschide către ceruri, pictorul ocupă colțul inferior drept al tabloului, așezat cu picioarele pe sol, își prezintă opera. El se află în imagine totodată neaflându-se în ea. Își prezintă opera (din care face el însuși parte) prin intermediul unei inscripții: *Albertus Durer facie/bat. Anno Vir/ginis partu/1511/*(urmează monograma). „*Iste*" lipsește, dar este înlocuit de gestul pictorului: *tabula* care servește drept suport inscripției este o sinecdocă (și o omofonie) a

brecht Dür
ţia *Sfintei*
detaliu, Vien
historisches
um.

„tabloului". Purtând semnătură și dată, acest tablou-sinecdocă este semnat la rândul său: monograma – condensare a numelui și marcă a autenticității totodată – pecetluiește *tabula* și, prin aceasta, *tabloul*.

În afara metodelor deja analizate, mai există o alta, nu mai puțin problematică. Este vorba de inserția auctorială contextuală, în care creatorul se găsește prezent în opera sa nu ca „personaj" sau „vizitator", ci ca „portret". Exemplul cel mai elocvent este autoportretul lui Perugino de la Collegio del Cambio din Perugia (1496) (il.98). Într-un colț al marelui său ciclu de fresce, pictorul și-a reprezentat pro-



98. Perugino, *Autoportret*, 1496, frescă, Perugia, Collegio del Cambio.

priul chip într-un „tablou". Avem de-a face deci cu un „trompe-l'oeil". „Portretul pe lemn" pare agăţat pe un pilastru fictiv, care separă două serii de eroi antici reprezentaţi în picioare. Încadrându-se în sânul propriei opere, Perugino îşi ridică propriul monument. Inscripţia ce însoţeşte portretul subliniază acest mesaj.

Nu se cunosc autoportrete independente certe datorate lui Perugino, şi se poate constata de asemenea că în epoca sa, genul era încă extrem de rar. Perugino n-ar fi avut desigur ideea de a se insera în ciclul său de fresce sub forma unui „autoportret" dacă genul n-ar fi existat deja[16]. Procedeul pe care îl adoptă va fi urmat de elevii săi. Câţiva ani mai târziu (1501), Pinturicchio se reprezintă la rândul său „ca portret" în *Bunavestire* de la Santa Maria Maggiore din Spello. Ca şi la Perugino, autoportretul lui Pinturicchio intră în sistem cu o tabletă purtând semnătură.

Reunirea „autoportretului" şi a „semnăturii" este o constantă demnă de interes. După exemplele abordate în paginile precedente, am putea chiar să spunem că orice inserţie auctorială contextuală îndeplineşte, într-un fel sau altul, funcţia unei „semnături"[17]. Aceasta se prezintă sub o dublă formă: figurativă („autoportretul") şi textuală („inscripţia"). „Eul scris" şi „eul pictat" se susţin şi se lămuresc reciproc. „Eul scris" se poate dezvolta într-o *laudatio* (este cazul lui Perugino); „eul pictat" poate lua forma unui „bust" (Perugino şi Pinturicchio).

Răspândirea „autoportretului raportat", chiar înaintea răspândirii/legitimării sale ca gen independent, pune un anumit număr de probleme. Prima şi cea mai importantă este următoarea: autoportretul, ca orice operă de artă, implică existenţa unui „emiţător" şi a unui „destinatar". În ultimele două exemple citate, autoportretul serveşte drept „semnătură figurativă" care „semnează" o operă comandată de „corporaţia comercianţilor" (Perugino) sau de priorul unei biserici (Pinturicchio). Ne aflăm într-o epocă – mai trebuie oare să o repetăm? – în care pictorul nu lucrează niciodată decât la comandă. Or, apariţia autoportretului independent pune în discuţie figura comanditarului. Dacă acesta poate accepta o semnătură ludică în cadrul unei opere pe care o plăteşte, el nu va fi decât foarte târziu (în secolul al XVII-lea mai precis) dispus să plătească o operă de artă care să aibă ca unic subiect doar chipul unui pictor. Idealmente vorbind, un autoportret nu are „client". Comanditarul său ideal este „eul" pictorului. În „autoportretele contextuale", faptul

atinge evidenţa: „Sunt eu (Rufilus, Dürer, Perugino etc.) cel care am pictat aceasta". Autoportretul „semnează" o operă din care face parte.

Momentul în care pictorul îşi izolează chipul într-o operă de artă independentă implică o autoconştiinţă de un grad superior: „Eu nu pictez o *Bunăvestire*, *Sfânta Treime*, sau *Martiriul celor 10 000 de creştini*, ci *mă* pictez". Această autoconştiinţă este dublată de o independenţă economică funciară: „Nimeni nu-mi comandă această operă, o fac pentru mine". Ultima afirmaţie, valabilă doar pe un plan ideal, nu exlude însă existenţa, pe planul realului, a unui public căruia autoportretul să i se adreseze. Acest public (destinatar, şi, uneori, chiar comanditar al autoportretului) este capabil să se deschidă către „eul" pictorului.



?. Nicolas Poussin,
[…]utoportret,
[…]50, ulei pe pânză,
[…] x 74 cm,
[…]aris, Luvru.

Tuturor acestor probleme li se vor adăuga altele în secolul al XVII-lea.

3. Autoportretul

Către 1600, pictura europeană dispunea deja de o tradiție a reprezentării autoreflexive care atinsese stadiul autoportretului ca (sub-)gen pictural. După Dürer – pentru a lua un punct de reper sigur – faptul că un pictor își alege ca temă a unui tablou propria sa persoană nu mai este o noutate.

N-am putea expune doar în câteva pagini istoria genezei (încă neclară) a autoportretului independent. Ne rămâne – și în contextul acestei lucrări, este un element important – să determinăm maniera în care se pune, în secolul al XVII-lea, „problema autoportretului". O voi face cu ajutorul a trei exemple.

Autoportretul lui Poussin, datat 1650 (il.99), este o operă asupra căreia posedăm o prețioasă documentație. Corespondența pictorului îl menționează în mai multe rânduri[18]. Din ea aflăm că tabloul a fost făcut la cererea lui Chantelou, colecționar și prieten al pictorului. Aflăm, de asemenea, că acest comanditar dorea să posede pentru colecția sa un *portret* al lui Poussin, și nu un *autoportret*. Dorința lui Chantelou atestă faptul că prestigiul pictorului îl atinsese pe acela al unui *uomo famoso*, a cărui efigie era demnă să figureze într-un „muzeu". Faptul că pictorul preferă, în loc de a lăsa pe altcineva să-i facă portretul, să-l realizeze el însuși necesită o justificare. Este de altfel ceea ce Poussin declară în mod expres într-o scrisoare adresată protectorului său:

> „Aș fi însărcinat pe cineva să-mi facă portretul pentru a vi-l trimite, urmând astfel dorința Domniei Voastre. Însă mă necăjește gândul că ar trebui să cheltuiesc bani pentru un portret pictat în maniera lui Mignard. Deși este singurul care am credința că se pricepe să picteze ceva mai bine astfel de portrete, totuși tablourile lui îmi par pictate țipător, fiind o adevărată îngrămădeală fără sentiment, lipsite de orice fel de iscusință și vigoare."[19]*

Poussin preferă, așadar, să fie autorul propriei sale imagini. Aceasta (il.99) ni-l înfățișează în primul plan pe pictor văzut până la jumătatea corpului. Acoperit cu o mantie *a l'antica*, cu o carte în mână, el se prezintă mai degrabă în chip de umanist decât de artizan. El este lipsit de atributele

* Trad. de Radu Berceanu în NICOLAS POUSSIN, *Scrisori*, București, Ed. Meridiane, 1976 (N.tr.).

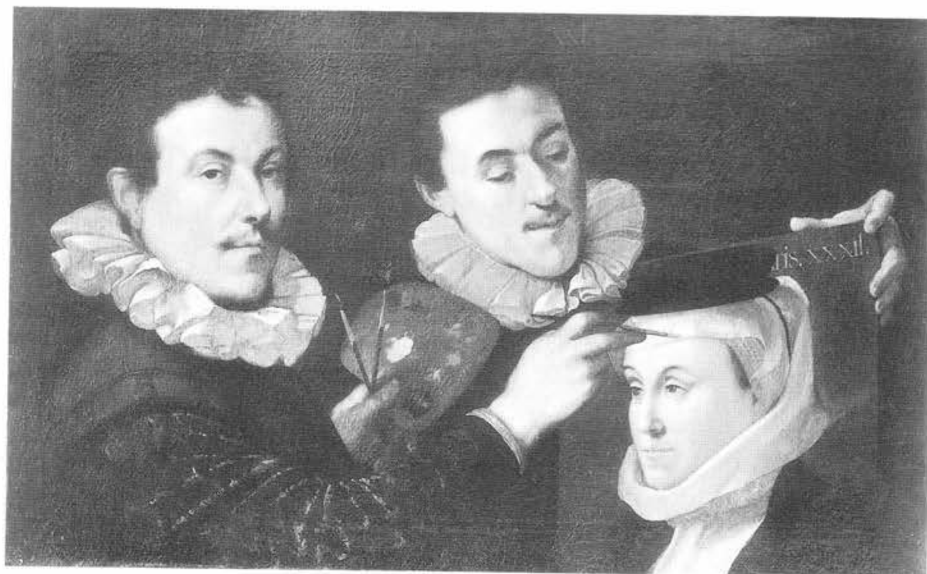
100. Jan Gossart (zis Mabuse), *Portret de tânăr*, începutul secolului al XVI-lea, 53 x 44 cm, Colecție privată.



tradiționale ale pictorului (penel, paletă etc.). „Arta" nu se constituie în sistem simbolic, ci într-un „fundal" pe/din care pictorul se detașează. Și, într-adevăr, îndărătul figurii sale apar, în planuri suprapuse, niște pânze din care nu se văd decât fragmente. Corpul pictorului se proiectează pe prima dintre ele. Capul său le acoperă însă pe toate. Văzut în acest context – faptul că există un „context" este deja important – cel portretizat se declară ca fiind „în afara cadrului".

Este foarte posibil ca tradiția „portretului în fața tabloului", așa cum o ilustrase un Gossart (il.35,100) să fi jucat un anumit rol în „descoperirea" lui Poussin. Alte exemple mai apropiate în timp ar putea ilustra supraviețuirea acestei tradiții.

În *Autoportretul pictorului Joseph Heinz pictând-o pe sora sa Salomeea*, de pildă (1596, il.101 [20]), un al treilea per-



101. Joseph Heintz cel Bătrân, *Artistul, fratele său şi sora sa*, 1596, ulei pe pânză, 66 x 107 cm, Berna, Kunstmuseum.

sonaj (Daniel Heinz) ţine o *tabula*. Pe această *tabula*, pe care se poate citi vârsta modelului (*Aetate sua XXXII*), pictorul este în curs de a realiza portretul. Aceeaşi funcţie este asumată de pânza pregătită pe care se proiectează silueta lui Poussin. Faptul că este vorba de o pânză pregătită, din care pictorul a „ieşit" (sau în care el nu a intrat încă) face din figura lui Poussin un „portret vivant" ce se proiectează pe fundalul „artei". Pânza, purtătoare de inscripţie[21], reia un motiv, asupra căruia ne-am aplecat deja (il.97). Mai mult încă: autoportretul lui Poussin pune în joc tocmai elementele care structurau autoportretul contextual, dar le răstoarnă complet ordinea.

Perugino, de pildă, se reprezenta „ca autoportret" în cadrul operei sale şi îşi însoţea chipul cu o tabletă purtând inscripţie. Poussin „iese" din tablou, căruia nu-i lasă decât funcţia de a-i purta numele scris şi data. La Perugino, portretul se găsea *într-un* „context"; la Poussin, „contextul" este cel care se găseşte *în* „portret": pânzele, tablourile, ramele formează contextul (modern) al portretului. Acest context („muzeu", colecţie) se transformă la Poussin în „intertext".

Problema „contextului" fusese deja abordată de Poussin într-o scrisoare către Chantelou : „El (portretul) va fi (în colecţie) tot atât de bine ales ca şi cel al lui Virgiliu în muzeul lui Augustus"[22]. Portretul lui Poussin-Virgiliu este destinat, aşadar, să fie agăţat în „muzeul" lui Chantelou-Augustus. Contextul expunerii se află reprezentat în cadrul

portretului, dar mai degrabă ca antiteza „ordinii muzeale" decât ca o ilustrare a acesteia.

Există, totuşi, un „spirit geometric" la acest pictor. Ceea ce el reprezintă ca „fundal" al portretului său este opera picturală în ipostazele sale multiple: pânza pregătită, pânza pictată, rama, pânza întoarsă. Cele patru pânze care se suprapun în spaţiul tabloului par a fi acţionate de o forţă centrifugă ce le „atarge" către marginile tabloului. Pânzele „alunecă" una peste alta: cea cu inscripţie tinde să „iasă" spre dreapta, cea pictată, spre stânga. Singurul punct fix în această mişcare aparentă este figura pictorului care menţine coerenţa întregului. Această figură a pictorului poate fi raportată rând pe rând la pânzele din fundal, cărora li se opune. Prima îi poartă numele (şi umbra). A doua poartă marca simbolică a prieteniei[23] şi trimite astfel la comanditar. Din a treia nu se vede decât „bordura"; a patra şi ultima este o pânză din care nu se vede decât reversul[24]. Ea constituie



102. Bartolome Esteban Murillo, *Autoportret*, către 1670, ulei pe pânză, 122 x 107 cm, Londra, National Gallery.

cu toate acestea axa care centralizează şi „ţintuieşte" figura pictorului, fiind totodată antiteza absolută a tabloului.

Orice autoportret pune în mişcare un mecanism al paradoxului[25]. Există însă mai multe moduri de a-l aborda. Cel al lui Poussin ar putea fi rezumat – dar rezumatul unui paradox este mereu imperfect – după cum urmează: „Acesta nu este un autoportret. Ceea ce vedeţi este Poussin care aşteaptă pe cineva capabil să-l înscrie alături de numele său".

Autoportretul lui Murillo, aflat astăzi la Londra (il.102), atestă persistenţa unei probleme abordate cu două decenii înainte de către Poussin: cea a raportului pictorului cu propriul său portret. Dacă Poussin nu „intrase" încă în tablou, Murillo, în schimb, „iese" din el. Rama ovală îi încadrează chipul, dar mâna dreaptă străpunge suprafaţa invizibilă ce separă reprezentarea de realitate. Faptul că această mână se reazemă *pe* ramă este ca un semnal al luării în posesie a limitelor (şi a jocului cu ele) eului devenit ficţiune. Ca şi la Poussin, portretul, relativizat la maximum în privinţa datelor sale de „imagine", intră în sistem cu o inscripţie. La Poussin, aceasta era *în* tablou, la Murillo, ea este *în afara* tabloului.

Portretul însuşi (la drept vorbind o „pseudo-pictură", pentru că ea are într-adevăr o ramă, dar nu o suprafaţă picturală continuă) este integrat într-o scenografie alegorică. El stă pe „altarul artelor", este flancat de simbolurile „desenului" şi „culorii", şi se defineşte ca întruparea principiului „natural" (*el natural*)[26]. Centrul acestei puneri în scenă se găseşte în punctul unde converg atributele simbolice, mâna în *trompe-l'oeil* şi inscripţia. Aceasta din urmă conţine, la nivelul scriiturii, acelaşi joc punând în discuţie ficţiunea ca şi mâna la nivelul imaginii.

Inscripţia *Effigies Nicolai Pussini andel/ yensis pictoris. Anno aetatis 56/ Romae Anno Jubilei/ 1650* (il.99) ne informează că ceea ce vedem, este efigia lui Nicolas Poussin, pictor. Ea nu face nici o aluzie la faptul că această efigie ar fi fost pictată de Poussin însuşi. Într-adevăr, în mod ideal, acel „Poussin" pe care-l vedem este „Poussin cel viu", şi nu „autoportretul" său. Inscripţia *Bart.*[us] *Murillo seipsum depin/ gens pro filiorum votis ac prec/ibus explendis* este, în această privinţă, mai clară. Ea ne spune cine este personajul reprezentat în efigie (*Murillo*), cine este autorul tabloului (*seipsum*) şi cine este destinatarul („fiii", poate o metonimie a „posterităţii"). Dar, aşa cum imaginea pune în discuţie spaţiul autoreprezentării (Murillo se află oare acolo, sau *aici*?), inscripţia pune în discuţie temporalitatea sa. Ea nu ne spune că Murillo „s-a pictat" (*pinxit*, *pingebat*) sau „făcut" (*fecit*, *faciebat*), cum o cerea tradiţia, ci că el este „pe cale de

a se reprezenta pe sine însuşi (*seipsum depingens*). Participiul prezent al verbului (*depingens*) şi mâna pe ramă atestă caracterul „neterminat" al imaginii sinelui.

La polul opus al autoportretului ce *forţează* limitele reprezentării (Poussin, Murillo) se situează autoportretul care *plonjează* în reprezentare. Exemplul cel mai complex vine din Italia. Este vorba de autoportretul lui Annibale Carracci (către 1604) de la Ermitaj (il.104)[27].

Creat în primii ani ai secolului al XVII-lea, acest autoportret îndeplineşte o funcţie inaugurală. Pictorul îşi face portretul, dar ţine să-l prezinte privitorului drept ceea ce *este* într-adevăr, şi anume o pictură. Ceea ce vedem, este *imaginea unui autoportret*. Este important de notat că fie şi lăsându-se definit ca „autoportret independent", cel al lui Carracci (precum, la un alt nivel, cele ale lui Poussin şi Murillo) relativizează şi problematizează contextul genezei sale. La Carracci, pictorul este *pe pânza* raportată, *în* tablou, şi numai acolo. Cu o clipă înainte, pictorul real stătea în faţa şevaletului său, dar el a dispărut. Autorul este absent, imaginea sa este prezentă.

Această imagine – portret pe şevalet – nu este încă înrămată. „Rama" sa este contextul genezei sale, în care paleta îndeplineşte o funcţie aparte. Ea este agăţată de şevalet, dezvăluindu-se privitorului ca o suprafaţă pe care culorile se juxtapun în dezordine: aceleaşi culori care, pe pânză, se dispun în „portret". Paleta şi tabloul, tabloul şi paleta se ating, formează un sistem şi, în acelaşi timp, accentuează în angrenajul lor (şi în izolarea lor) absenţa termenului mediu, absenţa celui care, atingând paleta/tabloul, tabloul/paleta, face din acest du-te-vino pictura.

Autoportretul de la Ermitaj îşi dezvăluie toată complexitatea începând din momentul în care, apropiindu-ne de el, observăm că avem de-a face cu un „palimpsest". O primă variantă a acestei pânze reprezenta un portret (un autoportret?) ce-i ocupa întreaga suprafaţă. Această imagine răzuită (dar ale cărei detalii se mai pot discerne) a fost înlocuită cu punerea în scenă a autoportretului. Ceea ce ocupa mai înainte toată suprafaţa pânzei a fost supus unui „travelling înapoi" care a transformat portretul (autoportretul) într-o „imagine de autoportret".

Această evoluţie, care e totodată o ruptură, este bine ilustrată de desenele pregătitoare păstrate astăzi la Windsor (il.103). Partea stângă a paginii are două „etaje". În partea superioară, se vede eboşa unui portret-bust. În colţ, ovalul unei oglinzi ne arată cum a fost realizat acest tablou. La etajul inferior, desenul s-a apropiat deja simţitor de tabloul



103. Annibale Carracci, *Studii pentru „Autoportretul pe un şevalet"*, către 1603-1604, Windsor Castle, Royal Library.

final. Pe şevalet, se vede pânza care, în partea superioară a desenului, ocupa întreg spaţiul. Dar există şi diferenţe faţă de pictura finală. Paleta nu este agăţată de şevalet, un câine (reminiscenţă, poate, a unui vechi *topos*) „latră dianintea portretului", în vreme ce în tabloul final (il.104), el se uită către privitor.

În ultimul plan al desenului (il.103), se distinge un personaj reprezentat ca bust, încadrat de ceea ce ar putea fi o oglindă sau o fereastră, în timp ce, în tablou (il.104), acest dreptunghi s-a transformat în ambrazura unei ferestre, pe care se proiectează, în *contre-jour*, o statuie sau un pilastru antropomorf.

Schiţa atestă, aşa cum nici un document n-ar fi putut-o face, „contactul" şi „ruptura" referitoare la trecerea de la un *autoportret* la *reprezentarea unui autoportret.* Cele două etaje ale desenului, încadrate împreună pe pagina albă, formează prima trecere. Un etaj îl lămureşte pe celălalt: autoportretul lămureşte imaginea raportată; imaginea raportată, autoportretul. Cele două registre ale autoproiecţiei în imagine – două niveluri succesive de „ficţionalizare" – sunt „sudate", dar şi separate în interiorul dreptunghiului ce le înglobează.

Linia care separă „autoportretul" de „imaginea autoportretului" atestă, de asemenea, şi diferenţa dintre punctele de vedere: portretul (la etajul superior) este în primul plan, imaginea nu are adâncime, ea proiectează bustul personajului către privitor. Imaginea de atelier (la etajul inferior) centrată pe autoportretul raportat, este în perspectivă. Ea presupune şi implică un „travelling". Într-adevăr, codul perspectivei (şase sau şapte linii ce o reiau, accelerând-o, pe aceea a cadrului) este cel care separă efectiv cele două imagini.

Spectacolul „diferenţei" devine într-adevăr „spectacol", dacă se ia în considerare pagina în ansamblul său cu figurile



104. Annibale Carracci, *Autoportretul pe un şevalet*, către 1604, ulei pe lemn, 42,5 x 30 cm, Sankt-Petersburg, Ermitaj.

aflate „în afara cadrului“ (il.103). Cea mai importantă dintre ele este, pe drept cuvânt, figura *privitorului*. Acest cap bărbos ce domină un tors drapat ar putea fi doar un simplu studiu de profil antic, pe care pictorul l-a creionat în grabă acolo pentru a economisi hârtia. Dar este oare aceasta singura sa funcţie? Bărbosul din profil, în desen, „sudează“ registrele reprezentării pe verticală; eu, în faţa tabloului, îl fac în profunzime şi pe orizontală. Compar cele două niveluri ale imaginii, umbra portretului şi pictura unui portret, dar pot compara de asemenea, schimbând sensul lecturii mele, „portretul“ şi „paleta“.

Privitorul schiţei (il.103) nu ocupă, numai el singur, marginile desenului. Deasupra capului său, se vede forma vidă a unei oglinzi, extras izolat din desenul încadrat. Ea este acolo, repetată, *excerptum* vid, pur *semn* al travaliului *specular/speculativ*, deasupra capului impozant al privitorului anonim.

Autoportretul de la Sankt-Petersburg (il.104) nu cuprinde nici semnătură, nici inscripţie. Tema sa nu este raportul dintre „eul scris“ şi „eul pictat“. Dacă el reuşeşte, încă şi astăzi, să ne spună ceva, acest ceva se referă tocmai la *absenţa* pictorului şi la *prezenţa* făpturii sale doar în imagine.



105. Parmigianino, *Autoportet într-o oglindă*, 1524, ulei pe lemn, 24,4 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum.

4.Oglinda şi inserţia auctorială

În primul desen pregătitor, Carracci era prezent de două ori: în oglindă şi în portret. În al doilea desen, oglinda ovală a fost înlocuită cu cadrul dreptunghiular al unei ferestre. Regăsim totuşi oglinda la marginea desenului, dar ea este goală, fără imagine. Traiectul ce duce de la *imaginea-în-oglindă* la *imaginea-în-tablou* pare a fi constituit una dintre problemele majore ale lui Carracci, pe care o putem pătrunde datorită desenului pregătitor. Acest desen atestă traiectul *schizei*. Portretul final este rezultatul său – aşadar, rezultatul tăierii firului ce lega autoportretul de oglindă, pe de o parte, şi de autorul ce se afla dinaintea sa, pe de altă parte.

Problema imaginii reflectate (pe care Carracci o abordează, dar pentru a o elimina, în ultimă instanţă), este o problemă-cheie a oricărei autoreprezentări. Ea este, de asemenea, o problemă-cheie a artei secolului al XVII-lea (vezi *supra* cap. VII). Îmi propun să o abordez aici pentru a doua oară, dar sub un unghi diferit.

Unul dintre cele mai celebre autoportrete pe care ni le-a lăsat secolul al XVI-lea – cel al lui Parmigianino de la Muzeul din Viena (il.105) – este un portret în oglindă.

nigianino,
et într-o
1524,
mn,
Viena,
orisches



Vasari îl celebra ca pe una dintre minunile artei timpului său. Descrierea sa este încă şi astăzi cea mai bună care i s-a făcut acestei opere:

„Pentru a cerceta subtilităţile picturii, el şi-a început autoportretul cu ajutorul unei oglinzi convexe de bărbier; el a observat curioasele deformări suferite de grinzile plafonului şi alunecarea bizară a uşilor şi a elementelor arhitecturale reflectate în curba oglinzii. Din curiozitate, el a vrut să reproducă tot ceea ce vedea. El a pus să se facă la strung o sferă de lemn pe care a împărţit-o pentru a obţine o emisferă de aceeaşi mărime cu oglinda, pe care, cu un mare talent, s-a reprezentat cu tot ceea ce vedea în oglindă, într-o manieră atât de naturală, încât e de necrezut. Întrucât tot ceea ce se reflectă într-o oglindă convexă se măreşte de aproape şi se micşorează prin depărtare, el şi-a înfăţişat în primul plan mâna pe cale de a desena, puţin mărită aşa cum o arăta oglinda, şi atât de frumoasă, încât pare adevărată. Francesco era foarte frumos şi avea o înfăţişare atât de plăcută, încât aducea mai degrabă cu un înger

decât cu un om. Portretul său pe această emisferă avea un aer divin; a fost o reuşită atât de fericită, încât pictura egala realitatea. Totul apărea în ea: strălucirea sticlei, fiecare reflex, umbrele şi luminile într-atât de adevărate, încât nu se putea aştepta mai mult de la un talent uman"[28].

Istoriograful plasează deci opera lui Parmigianino sub semnul „bizareriei" şi al „experienţei". Tabloul (il.105) repetă, ca atare, forma unei oglinzi convexe. Intenţia artistului nu a fost, aşadar, de a-şi realiza autoportretul cu *ajutorul unei oglinzi*, ci de a crea iluzia că tabloul *era* oglindă.

Aserţiunea lui Vasari potrivit căreia ar fi vorba aici de un instrument utilizat de bărbieri este importantă. Ea ne relevă faptul că în Italia nu se cunoştea pe atunci tradiţia flamandă a artificiului oglinzii convexe. Şi într-adevăr, inovaţia introdusă de Parmigianino este fundamentală.

La flamanzi, oglinda era modalitatea inserţiei auctoriale într-un tablou care nu avea autoreflexia ca temă principală. Incunabulul tuturor jocurilor speculare ce vor urma – *Dublul portret al soţilor Arnolfini* de Van Eyck (1434, il.90) – este însă departe de a fi clar în această privinţă. În oglinda agăţată în fundalul tabloului, se văd două personaje în ambrazura unei uşi. Este vorba, aşadar, de reflexul unei porţiuni a spaţiului ce se găseşte „în faţa tabloului". Nimic nu ne îngăduie să afirmăm cu certitudine că bărbatul cu beretă roşie ar fi într-adevăr Van Eyck (afirmaţie periodic pusă la îndoială[29]). Nici unul dintre cele două personaje prezente în oglindă nu este caracterizat ca fiind „pictorul".

Dar, fapt extrem de semnificativ, invenţia lui Van Eyck a fost imediat primită ca o inserţie auctorială. La contemporanii şi elevii săi, oglinda îl arată pe pictor în curs de a realiza tabloul, ca, de pildă, în tripticul fragmentar al Maestrului din Flémalle de la Prado (1438, il.108). Ea devine, aşadar, aici un instrument al aşa-numitei *mise en abîme*.

Ceea ce oglinda prezintă de acum înainte este scenariul de producţie a imaginii în ansamblul său[30]. În acest scenariu, penelul şi şevaletul sunt poate mai importante decât chipul pictorului. Procedeul – aşa cum am văzut deja – supravieţuieşte şi marchează arta olandeză a secolului al XVII-lea. Traiectul duce însă la rezultate al căror caracter polar aş vrea să-l mai subliniez încă o dată. La Nicolaas Maes (il.92), oglinda redă bustul pictorului *ca şi cum* ar fi fost vorba de un „autoportret". La Vermeer (il.85), ea redă doar un fragment de şevalet.

Parmigianino nu ţine desigur de tradiţia despre care tocmai am vorbit şi pe care nu ar fi putut-o cunoaşte decât

anevoie pe cale directă. Din perspectiva unei morfologii a autotematizării, autoportretul său, ca nici un alt exemplu din istoria picturii, reprezintă o culme. „Dificultatea"[31] sa (dar nu există autoportret care să nu fie „dificil") poate fi rezumată după cum urmează: Parmigianino creează un „autoportret independent" „turnând" opera finită (tabloul) în ceea ce de obicei nu este decât *instrumentul* său (oglinda).

Considerat în contextul travaliului specular, așa cum o atestă tradiția (și comit aici în mod conștient un abuz), autoportretul lui Parmigianino poate fi văzut ca o *extragere* a autoproiecției contextuale în afara contextului în care s-a efectuat travaliul reprezentării. Este ca și cum, de pildă, un Maestru din Flémalle (il.108), sau, mai târziu, un Carracci (il.104) sau un Nicolaas Maes (il.92) nu ar fi reprezentat *decât* oglinda.

Dar aici se dezvăluie dificultatea autoportretului de la Viena în toată complexitatea sa: oglinda, care-l reflectă pe creatorul imaginii picturale, oglinda/autoportret, așadar, *ar fi trebuit* să tematizeze deopotrivă autorul și scenariul de producție. Este ceea ce fac flamanzii din secolul al XV-lea și olandezii din secolul al XVII-lea, și este de altfel ceea ce spune Vasari despre autoportretul lui Parmigianino. Descrierea sa este frumoasă și inexactă, dar tocmai în această inexactitate rezidă, cred eu, unul din interesele majore ale acelei *ekphrasis* vasariene.

După ce a descris, cu numeroase detalii, deformările suferite de spațiu și fidelitatea asemănării, biograful adaugă că Parmigianino ar fi pus, în primul plan al tabloului /oglindă, „mâna sa în curs de a desena, puțin mărită" (*...vi fece una mano che disegnava, un poco grande...*). Este ca și cum Vasari, care cunoștea foarte bine tabloul (după cum o atestă *toată* descrierea sa, exceptând *lapsus*-ul referitor la mâna pictorului), ar fi acordat, pentru un moment, mai mult credit celor *știute* decât celor *văzute*; ca și cum ar fi vrut să spună că această mare mână din primul plan *ar fi trebuit* să țină, de asemenea, creionul sau penelul, și că autoportetul în oglindă *ar fi trebuit* să-și tematizeze și „fabricarea". Probabil că nu se va putea dovedi niciodată cu certitudine faptul că umbra întunecată ce se zărește în planul secund la dreapta este aceea a unui șevalet sau că un creion este „realmente" prezent în mâna pictorului. Nu este mai puțin adevărat (și poate că aici *lapsus*-ul lui Vasari își găsește justificarea) că în focalizarea acestei mâini, *facerea* este deja tematizată simbolic.

Mâna lui Parmigianino, deformată de oglinda convexă a cărei suprafață o „atinge", este hiperbola unui *topos*: aceasta este, ca și ulterior la Murillo, o manieră de a glosa pe tema acelei *docta manus* sau *manus ingeniosa*[32], și deci o manieră



106. Jan van Eyck, *Madona canonicului Van der Paele*, 1436, ulei pe lemn, 122 x 157 cm, Bruges, Musée Municipal.

de a pune în evidență cu ajutorul unei hiperbole, *în* autoportret, instrumentul *facerii*.

Autoportretul/oglindă al lui Parmigianino este un exercițiu ludic asupra raportului dintre autoportret și imaginea speculară. Oprind jocul la pragul deturnării „imaginii speculare" în „tablou", el iese întrucâtva din tradiție, constituindu-se ca un *unicum* în istoria artei. Parmigianino nu reprezintă deci „fabricarea" autoportretului său, el doar o sugerează într-o manieră simbolică.

Or, motivul oglinzii ca loc unde imaginea se dezvăluie „făurindu-se" va deveni obsesiv în secolul al XVII-lea, mai ales în Țările de Jos. Pentru a pătrunde semnificația acestui motiv, suntem nevoiți, din nou, să revenim înapoi, și anume la Van Eyck.

La doi ani după *Dublul portret al soților Arnolfini* (il.90), Van Eyck pictează *Madona canonicului Van der Paele* (1436, il.106-107). Nu există oglindă raportată în această scenă, dar există un reflex. Armura Sfântului Gheorghe, personajul care-l prezintă pe canonic Fecioarei, este o suprafață foarte lustruită. Ea reflectă, în miniatură și în mod fragmentar, scena ce ocupă restul tabloului. În circum-



…an van …, *Madona …iculului Van …aele*, 1436, …e lemn, … 157 cm, …s, Musée …ipal.

…07. Jan van Eyck, *…adona canonicului …an der Paele*, …etaliu.



voluțiile coifului său se reflectă o fereastră și grupul Fecioarei cu Pruncul. Se mai poate vedea o pulpană a mantiei Fecioarei reflectată de armura sfântului, în vreme ce pe scut – pe care-l poartă ca pe o raniță – se reflectă stindardul pe care sfântul îl sprijină pe braț. Partea inferioară a scutului reflectă ceva care nu se află în câmpul tabloului: este un bărbat în veșmânt albastru, purtând pe cap o bonetă roșie (foarte asemănător cu unul dintre personajele din oglinda soților Arnolfini) și care, în plus, ține în mâna dreaptă ridicată ceva ce pare a fi un penel.

Comentatorii sunt de acord în general în a vedea aici prima reprezentare sigură a artistului însuși, pe cale de a-și realiza opera; s-a dedus chiar, cu ajutorul unor calcule de perspectivă, poziția sa reală: în fața tabloului, puțin la stânga Madonei[33]. Avem probabil de-a face aici cu prima reprezentare speculară înglobată a artistului în curs de a-și realiza opera. Trebuie să remarcăm locul cu totul marginal

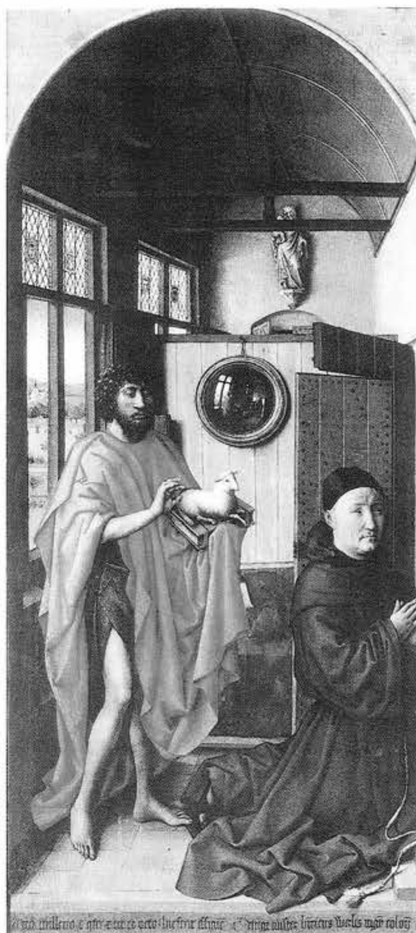
al acestei inserții în ansamblul imaginii: la extrema sa dreaptă, ca un punct final de-abia sugerat. Figura pictorului pe scut nu este decât cu greu atribuibilă poeticii „autoportretului": trăsăturile individuale lipsesc cu desăvârșire. Ea este însă comprehensibilă în cadrul unei poetici a așa-numitei *mise-en-abîme*. Și aici problema se complică.

Știm, datorită scrierilor autorilor antici (Cicero[34], Pliniu[35], Plutarh[36]), că părintele autoproiecției auctoriale a fost Fidias, care s-a reprezentat „pe scutul Minervei". Să fie oare doar o coincidență, faptul că prima inserție auctorială speculară (precum cea a lui Van Eyck) se găsește „pe scutul Sfântului Gheorghe"? Sau poate că această descoperire este o aluzie la tradiția umanistă și deci rodul culturii clasice a autorului său?

Bartholomaeus Facius, care ne-a lăsat – așa cum am văzut deja – o pagină foarte importantă despre Van Eyck, îl considera drept „îndeajuns de învățat în litere" (*litterarum nonnihil doctus*) și adăuga că lectura lui Pliniu îi permisese toate invențiile sale tehnice. Referindu-se la un tablou pierdut, Facius considera, de asemenea, „că nu există nimic mai admirabil în opera sa decât oglinda pictată"[38].

În secolul al XVII-lea, pictura secolului al XV-lea flamand se bucură de un prestigiu și de o *aură* „clasice". Am analizat deja predilecția pictorilor olandezi ai secolului al XVII-lea pentru multiplicarea în imagine a planurilor de reprezentare. Printre aceste cazuri de multiplicare, tabloul raportat, harta geografică și oglinda sunt cele mai importante, iar coincidența lor cu trinomul modalităților semnului discutat de *Logica de la Port Royal* este semnificativă. Dintre aceste trei modalități, cea a imaginii speculare se dovedește cea mai problematică: ea poate, atunci când se găsește în tablou, să reflecte ceva care se află în cadrul reprezentării (il.84, 86) sau ceva care se află în afara sa (il.91, 92). În acest ultim caz, ea funcționează și ca un „semn", căci ea „ține locul" unei realități absente. Oglinda face „prezent", incorporându-l imaginii, ceva care este (era) în fața sa: pictorul. Este vorba de o metodă „inventată" în secolul al XV-lea. Dar care este semnificația reluării sale cu două secole mai târziu?

O cercetare asupra ariei de răspândire a motivului specular dezvăluie îndată mai multe fenomene. Primul are în vedere cristalizarea (și totodată polarizarea) interesului autoreferențial în secolul al XVII-lea. Ceea ce la Van Eyck era de-abia sugerat, vag, devine de acum înainte clar. Imaginea speculară atinge, pe de o parte, claritatea autoportretului ra-



108. Maestrul din Flemalle, *Retablul Werl*, 1438, voleul stâng, ulei pe lemn, 101 x 47 cm, Madrid, Prado.

portat (il.92) și, pe de alta, se instituie ca trimitere directă la „fabricarea" imaginii (il. 85, 91).

Acest tip de cristalizare/polarizare este verificabil mai ales în scenele de interior cu oglindă raportată. În exemplele citate (Vermeer, Maes), „facerea" imaginii nu este tema principală a tabloului. Privitorul decoperă, în sfârșit, oglinda, numai după ce a contemplat tabloul în ansamblul său. Fabricarea imaginii devine astfel o temă prezentă prin aluzie, prin „reflex". Prezența oglinzii nu-l împiedică pe privitor să contemple în primul rând ceea ce trebuie să contemple, și anume tabloul. Ca și în celelalte modalități de inserție auctorială (autoportretul „ca vizitator", „mascat" sau „ca portret raportat"), privitorul trebuie să parcurgă, înainte de toate, *historia* reprezentată. Un privitor puțin grăbit chiar riscă să treacă pe lângă aluzia auctorială, care nu se constituie în prim-mesaj al operei.

Este important de subliniat că, față de procedeele tradiționale de autoproiecție („vizitator“, „mască“, „portret“), această metodă, care își adâncește rădăcinile în secolul al XV-lea, va fi metoda caracteristică a secolului al XVII-lea și că ea se distinge de celelalte prin inserția autorului ca o *instanță operantă*.

Un al doilea fapt important este răspândirea spectaculară a inserției auctoriale într-un gen pictural nou: natura moartă. Dacă prezența pictorului în oglindă este, în scena de interior, destul de rară și îndeplinește funcția unei „trimiteri“, prezența oglinzii (sau a suprafeței reflectante) în natura moartă cunoaște un succes indubitabil (am putea cita zeci de exemple) și ajunge, în ultimă instanță, să constituie centrul de interes principal al imaginii în ansamblul său. O nouă analiză a unui tablou deja citat – natura moartă a lui Simon Luttichuys (il.91) – poate ajuta la înțelegerea acestei noutăți.

Am avut deja ocazia să sugerez că genul pictural al „naturii moarte“, care se naște prin „cupura“ unui *parergon*, își tematizează mereu, într-un fel sau altul, geneza (vezi *supra* cap. II). Am examinat, de asemenea, concordanța între caracterul metapictural al oricărei naturi moarte și răspândirea motivului specular încorporat. Am avut, în sfârșit, prilejul să mă opresc asupra tabloului lui Luttichuys, văzut ca un exemplu semnificativ al acestei concordanțe (*supra* cap.VII). Reluându-i analiza, aș vrea să-i subliniez încă de la început caracteristica cea mai importantă.

Față de tradiția inserției auctoriale reflectate, noutatea sa rezidă în centralitatea reflexiei speculare. Aceasta a devenit, am putea spune fără exagerare, *tema* tabloului. Tabloul este compus doar din câteva obiecte: scoică, clepsidră, carte, opaiț, craniu, oglindă... Aceasta din urmă ocupă un loc privilegiat în compoziție și o reflectă parțial. Dar ea reflectă și ceea ce nu se găsește *în* „natura statică“: șevaletul pictorului în curs de a realiza tabloul. Reflectându-se în el, actul picturii este încorporat în tablou.

Paradoxul este complex: această natură moartă, ca majoritatea tablourilor de acest gen, ține de *trompe-l'oeil*. Ea este „pictură“, dar trebuie să pară „realitate“. Iluzia realității este, în primul rând, o chestiune privind tehnica iluziei. Prezența șevaletului în oglindă tematizează așa-numita *techné*, o *techné* care duce la rezultatul pe care-l vedem: un tablou. Dar această prezență contrazice de asemenea – și, mai mult chiar, în mod imediat – faptul că ceea ce vedem „este“ un „tablou“. Întrucât reflexul arată ceva care se află *în fața* „motivului“ – șevaletul și pânza pe care pictorul se străduiește să transpună

109. Piet
Claesz,
Vanitas,
către 163
ulei pe le
36 x 59 c
Nürnber
Germani
Nationalt

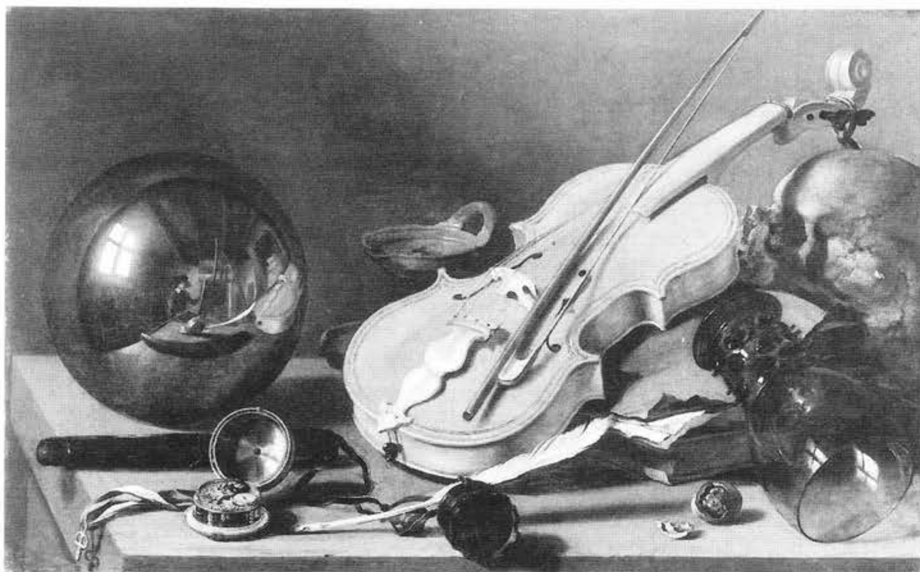


acest „motiv" în „pictură" – această prezență implică o continuitate între spațiul reprezentat și spațiul existențial.

Un al doilea paradox vine să i se adauge primului, un paradox pe care l-am putea desemna ca „paradox al conținătorului-conținut". Ceea ce ne oferă reflexul specular este suportul pe care *această* natură moartă este pictată, *tabloul* văzut din spate. Tabloul, ca obiect material, este totodată *suportul imaginii* pe care o vedem și *obiectul reprezentat* în chiar această imagine. Fenomenul, atestat de natura moartă a lui Simon Luttichuys într-o manieră concentrată, va fi tema unei întregi serii de tablouri ale secolului al XVII-lea, între care cele mai interesante sunt datorate Clarei Peeters și lui Pieter Claesz[39].

Natura moartă aflată în prezent la muzeul din Nürnberg (il. 109) abordează tema inserției speculare cu ajutorul unei mari sfere lustruite. Tabloul în ansamblul său este un *vanitas*. Discursul se desfășoară aici de la stânga la dreapta, în vreme ce la Luttichuys (il. 91), el beneficia de o centralizare evidentă. La Claesz (il. 109), sfera reflectantă este plasată la stânga, iar craniul la deapta. Între aceste două elemente se găsesc alte obiecte care fac aluzie fie la trecerea timpului (ceasul, opaițul stins), fie la fragilitatea existenței (nuca spartă, paharul, pana), fie la arte (vioara, din nou pana). Însăși sfera în care îl vedem pe pictor la șevaletul său – și, prin reflex, o parte dintre obiectele aflate în primul plan (ceas, vioară, pană) – este un simbol al deșertăciunii lu-

109. Pieter Claesz, *Vanitas*, către 1630, ulei pe lemn, 36 x 59 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



crurilor și al fragilității lumii. Înglobându-l pe artist la lucru, ea tematizează, de asemenea, deșertăciunea creației artistice.

Tabloul lui Claesz este consecința unei operațiuni de „răsturnare“ ce poate fi urmărită pe mai multe planuri. Primul dintre aceste planuri se referă la inserția „microcosmosului“ sferei în imaginea picturală, conform principiului „conținutului-conținător“. Aici este vorba de o reluare (de ordin mai degrabă metodologic decât istoric) a metodei, paradoxală și ea, menționată la începutul acestui capitol și desemnată ca „metoda autorului textualizat“. Micul „Rufilus“ se reprezenta în meandrele marelui R pe care tocmai îl contura (il. 93); Claesz (il. 109) se reprezintă pe sfera care conține – și este conținută de – tabloul său. Operațiunea este permisă și favorizată de suprafața reflectantă a sferei.

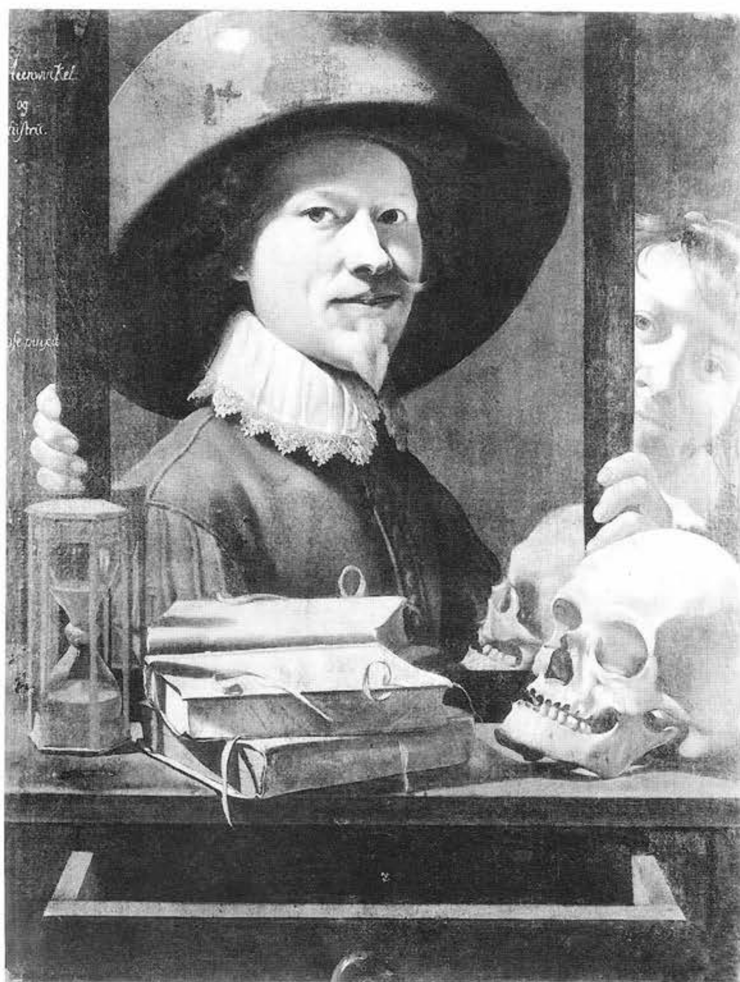
Răsturnarea proporțiilor este urmată de o alta, care se referă la „punctul de fugă“. Cee ce vedem pe suprafața tabloului este reprezentat în interiorul sferei. Aceasta ne oferă tabloul inversat și dintr-un unghi opus de vedere. Îl vedem pe pictor așezat la șevaletul său, în curs de a contempla motivul. În sferă nu se vede imaginea pe care o pictează, ci *suportul* și modelul picturii sale. Imaginea pe care tocmai o pictează este tabloul însuși. „Reversul“ pânzei este lizibil în tablou. „Aversul“ este tabloul pe care-l contemplăm; este o imagine care-și integrează „reversul“.

În domeniul discursului literar autoreflexiv, Montaigne glosase deja asupra acestui paradox: „... scriu despre mine și scrierile mele ca și despre celelalte acțiuni ale mele, fie ca tema mea să se răstoarne în sine, nu știu dacă fiecare o va înțelege“[40].

Răsturnarea operată de Claesz survine în interiorul imaginii pictate, mai exact în sânul unei „naturi moarte“. El atinge astfel unul dintre aspectele delicate ale acestui gen pictural despre care am avut deja ocazia să vorbesc: sistemul avers/ revers, care jucase un rol important în geneza sa. Nu trebuie însă să se deducă de aici că discursul propus de Claesz este un discurs asupra *istoriei* naturii moarte. Desigur, nu în aceasta constă interesul său. Dar – și aici rezidă elementul cel mai interesant – meditând *asupra* (unui) și *într-un* tablou care este „natură statică“, el abordează inevitabil dialectica genezei.

O ultimă răsturnare vine să se adauge la discursul metapictural pe care-l cuprinde tabloul. De astă dată, este o răsturnare de ordin conceptual care se întemeiază pe datele tradiției. Meditând asupra artei, pictorul realizează deșertăciunea acesteia[41]. Lumea sa – sfera – este perfectă, dar fragi-

110. Antoine (Anthonis) Steenwinkel, *Autoportret*, ulei pe pânză, 85 x 64 cm, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts.



lă, frivolă, zadarnică. Întregul tablou – tablou care își include creația și autorul – se organizează între marea sferă strălucitoare, dar vidă, și craniu.

La Luttichuys (il. 91), craniul, oglinda și șevaletul se propuneau ca o sintagmă centrală extrem de strânsă. La Claesz (il. 109), sfera este „pusă în balanță" cu craniul. Trăsătura de unire: vioara, pana. Însoțitori: un ceas oprit, un opaiț stins, o nucă spartă. „Iată arta, iată arta mea!" pare a vrea să ne spună Claesz. „Și iată-*mă* practicând-o!" „Ce deșertăciune e pictura!"[42]

Această punere în scenă autoreflexivă complexă ajunge uneori la imagini centrate pe prezentarea autoportretului-oglindă. În aceste cazuri, destul de rare, reprezentarea actului de producere este escamotată în favoarea simplei

prezentări a imaginii pictorului. Un exemplu ar putea lămuri aici demersul.

Flamandul Antoine van Steenwinckel se reprezintă în tabloul expus astăzi la Muzeul de Artă din Anvers, ca reflex specular[43] (il. 110). Autoportretul său nu este însă „numai oglindă“ – precum cel al lui Parmigianino (il. 105), de pildă. El nu este nici urma actului productiv, ca sfera din tabloul lui Claesz (il. 109). Cu acesta din urmă, el are în comun accesoriile *vanitas*-ului (clepsidră, carte, craniu), dar care își asumă aici un alt rol. Pictorul nu lucrează la realizarea unei naturi moarte și nu este reprezentat în curs de a-și face autoprtretul. Momentul ales este cel al reflexiei. Este ca și cum Van Steenwinckel s-ar mai afla încă în fața oglinzii, ocupând un loc ce aparține astăzi privitorului care se uită la tablou. Rama oglinzii nu coincide complet cu limitele tabloului. Acesta din urmă este rodul unei puneri în scenă a reflexiei. Ceea ce se află dincolo de marginile oglinzii conferă caracterul insolit al reprezentării. Obiectele care înconjoară autoportretul-oglindă (și care se reflectă parțial în el) creează o *distanță* între acesta și privitor. „Frontiera estetică“ se dilată. Ea devine un spațiu intermediar între viață și moarte, un abis (sertarul deschis îl simbolizează) între lumea reală și cea a imaginii.

Revenind la tabloul lui Claesz (il. 109), se poate spune că acesta se prezintă ca tablou – ca operă de artă deci – și își dezvăluie în același timp geneza. „Arta“ este vizibilă aici sub un dublu aspect: ca „produs“ și ca „proces“. Operația este paradoxală: nu există proces creator decât atâta vreme cât se lucrează la operă; nu există operă (produs finit al unui act creator) decât atunci când actul creator a ajuns la capătul său. Nici vorbă să ne înșelăm, totuși. Ceea ce privitorul vede este într-adevăr o operă finită, o operă care ne oferă, în mod intenționat, povestea producerii sale.

5. Creația ca spectacol

Punerea în scenă a travaliului asupra imaginii constituie în această epocă una dintre preocupările majore ale artei. Se poate vorbi de un „scenariu poietic“ sau de un „scenariu de producție“[44] care se constituie de acum înainte ca manifestare paralelă tematizării auctoriale obișnuite (autoportretul). „Scenariul poietic“ se deosebește de autoportret prin faptul că el nu focalizează figura producătorului de imagini, ci producția. Dacă producătorul joacă aici un rol (uneori foarte important), acesta este întotdeauna o consecință a raportului său cu actul creației. Să reamintim cu acest prilej că până și formula autoportretului independent tinde în epoca

respectivă să-şi tematizeze geneza (Poussin, Murillo, Carracci).

O distincţie ar putea fi utilă aici, şi anume cea între „autoportret" şi „autobiografie". Această distincţie, oricât de importantă ar fi, nu poate lămuri însă complet problema. Autoportretul este descriere de sine, autobiografia este viaţa transpusă în povestire. Scenariul de producţie nu este nici „autoportret", nici „autobiografie", chiar dacă ţine de amândouă. El tematizează porţiunea din viaţa unui artist care-l defineşte ca atare. El ţine deci de genul autobiografic, dar nu este „autobiografie": viaţa unui pictor nu este făcută exclusiv din munca sa.

Autoportretul, care nu relatează nimic, ci doar descrie starea eului auctorial, poate, *a posteriori*, să se constituie în „istorie" a personalităţii. Este de altfel ceea ce face, în epoca respectivă, Rembrandt: *corpus*-ul autoportretelor sale devine, în ultimă instanţă, o „povestire autobiografică". Perceperea programatică a seriei autoportretelor sale permite reconstituirea vieţii pictorului.

Discursul început de autoportret şi/sau de autobiografie este, prin definiţie, un discurs la persoana întâi. Scenariul de producţie, care ţine de ambele, este, de asemenea, un astfel de discurs. Dar acest discurs implică, prin înseşi ţelurile sale, o sciziune: celebrul „eu este un altul" al lui Rimbaud. Jocul între „eu" şi „el" va fi deci constitutiv pentru orice scenariu de producţie.

Întemeindu-ne pe acest preambul, dacă încercăm de acum înainte să determinăm modalităţile punerii în scenă a făuririi imaginii, putem distinge o tipologie complexă. Metoda utilizată de Pieter Claesz (il. 109) ilustra rezultatul unei puneri în scenă a actului creaţiei care începe – în principiu cel puţin –, cu Van Eyck şi care ar putea fi desemnată sub numele de „scenariu de producţie inclus". Întrucât tocmai am tratat despre ea în detaliu, nu mai este necesar să o abordez aici din nou.

Există un al doilea tip, care se bucură de o mare răspândire mai ales în secolul al XVI-lea, şi pe care îl voi numi „scenariul de poducţie mitizat". Este vorba despre reprezentarea actului picturii plasat sub semnul unuia dintre patronii săi legendari: Sfântul Luca sau Apelles (il. 19, 112). Operele care ilustrează această serie sunt dedicate integral reprezentării facerii unui tablou. Tabloul pe cale de a fi făcut (portretul Fecioarei sau cel al lui Campaspe) nu este acelaşi cu tabloul în ansamblul său (ca în scenariul de producţie inclus). În plus, raportul dintre autor şi operă este fundamental diferit. Scenariul de producţie inclus vorbeşte la persoana întâi („Sunt eu – Van Eyck, Claesz, Maes etc. – care pictez").

Scenariul de producție mitizat vorbește, în schimb, la persoana a treia („El – Sfântul Luca, Apelles – este cel care pictează").

Scenariul mitizat ar putea fi subordonat la limită tipului de autoportret mascat pe care l-am analizat deja. Numai că masca nu este aceea a unui personaj dintr-o *historia* oarecare (pajul Regilor Magi, apostolul Tadeu, Goliat etc.), ci aceea a unui pictor. Mai mult încă, s-ar putea spune că „masca" este *pictorul* la superlativ (Luca, Apelles) și că „istoria" este *istoria exemplară a picturii ca act*. Această exemplaritate se traduce, în „Madonele Sfântului Luca"[45], prin ieșirea din ordinea umană. Aici se vede (il. 19) realizarea unei imagini neproduse-de-mâna-omului (*acheiropoiete*). Un înger conduce adesea mâna sfântului evanghelist, care nu este decât instrumentul unei voințe divine. „Scenariul poietic" este, în acest caz, un „scenariu aheiropoietic".

În *Atelierul lui Apelles* (il. 112), un al treilea personaj se alătură pictorului și modelului. Este comanditarul (Alexandru) care completează de astă dată *trio*-ul ce fundează scena.

Rezumându-ne expunerea, putem spune că autobiografia prezentă în scenariul de producție mitizat este o autobiografie cu trei personaje (pictorul, modelul, comanditarul), că autorul vorbește despre sine ca și cum ar vorbi despre altul, și că acest „altul" își proiectează prestigiul în legendă.

Raportul între „eu" și „celălalt" este o problemă-cheie a punerii în scenă de producție. Cele două tipuri luate în considerare până aici (scenariul inclus și scenariul mitizat) se diferențiază între altele, prin maniera în care persoana creatorului este prezentată: ca „eu", în primul caz, ca „altul" în al doilea. Prezentarea „eului" survine fie în momentul reflexului (ca la Claesz, Maes etc.), fie în mod direct (*Las Meninas* de Velázquez este un exemplu clasic în această privință). Prezentarea creatorului drept „altul" se face fie prin recurgerea la mit, fie printr-o tematizare directă („un pictor în atelierul său"). La aceste distincții[46], mai trebuie adăugată încă una. Ea se referă de astă dată la schimbarea de paradigmă despre care am tratat pe larg la începutul celei de-a treia părți a lucrării.

Ar fi abuziv și simplificator să limităm autoreflexia poetică la cultura *metodei*, chiar dacă importanța descoperirii lui *cogito* pentru orice demers autoreflexiv este un fapt relativ lesne de conceput. O tentativă de a determina maniera în care scenariul făuririi a fost abordat de pictorii „curiozității" ar putea ajuta la o mai bună înțelegere a raportului dialectic prezent între cele două culturi.



111. Hieronymus Francken II, *Cabinet de Amator* („*Prăvălia Snellinck*"), detaliu din figura 49.

Unul dintre *Cabinetele de Amatori*, cel al lui Willem van Haecht pictat pentru Cornelis van der Gheest (il.67) (tablou pe care l-am comentat deja pe larg), pune problema inserţiei auctoriale într-o manieră extrem de semnificativă. Autorul tabloului este prezent în cadrul operei sale în mai multe moduri. S-a sugerat identificarea sa cu personajul care suie scara ce duce la cabinet. Dacă acest tânăr cu plete ce se profilează în ancadramentul uşii este într-adevăr artistul (dar nici un element nu-i dezvăluie cu certitudine identitatea), atunci el se află „pe pragul" operei sale. El nu este integral nici „în tablou", nici „în afara tabloului". Prezenţa sa reaminteşte deopotrivă inserţia auctorială sub formă de personaj „mascat" şi „ca vizitator".

Dar Van Haecht este prezent în tabloul său încă o dată şi la un al doilea nivel: ca nume înscris pe mica pânză reprezentând-o pe *Danae*, din primul plan. Această manieră de a semna opera în ansamblul său printr-un tablou raportat este conformă întru totul spiritului „curiozităţii". Semnătura (şi deci autorul ca „nume") „face intertext".

„Autorul" este prezent pentru a treia oară în *Cabinetul Van der Gheest*: deasupra tabloului-semnătură se găseşte o filă de hârtie reprezentându-l pe *Apelles în curs de a o picta pe Campaspe* (il. 67, 70, 71). Tema creaţiei unui tablou este,

așadar, pusă aici *en abîme* și formează unul din punctele nodale ale intertextului pictural. Apelles nu-l „reprezintă" pe Van Haecht, iar Van Haecht nu se ascunde sub chipul lui Apelles. Mica filă, plasată chiar în centrul acestui asamblaj de imagini, îl dezvăluie pe *Pictor* prin antonomază, pe *Autor* la superlativ și actul pictural în stadiul de paradigmă.

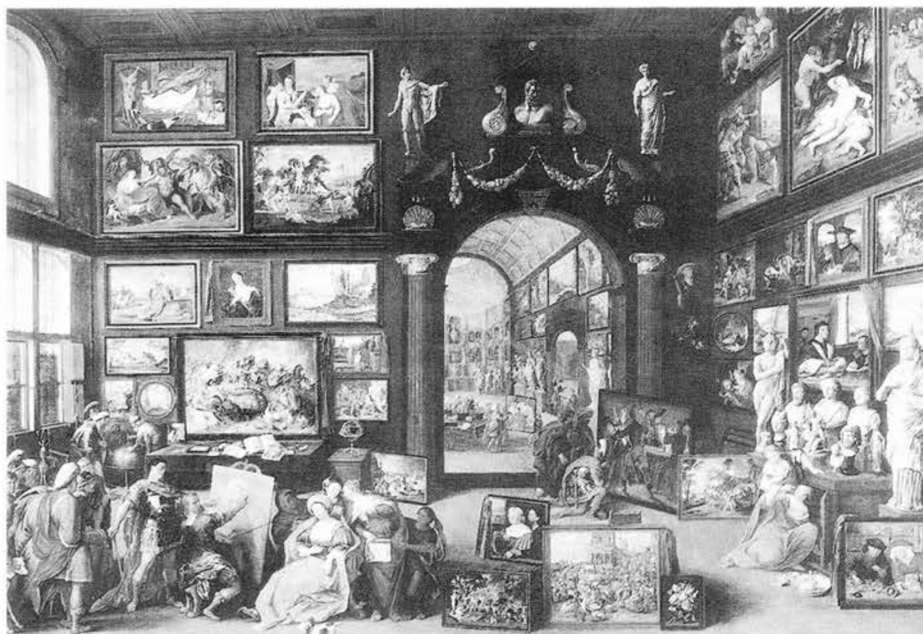
Autorii „Cabinetelor de Amatori" au abordat, așadar, scenariul de producție sub forma unei imagini-în-imagine. Alte două exemple pot lămuri demersul lor.

Tabloul intitulat *Prăvălia lui Jan Snellinck* datorat lui Hieronymus Francken II (il. 49) utilizează în mod vădit așa-numita *mise en abîme*. În centrul Cabinetului, așezată direct pe podea, sprijinită de masă, se află reprezentarea unei „camere cu tablouri", care reia, în miniatură și cu diferențe vizibile, tema tabloului în ansamblul său. Tot în primul plan și în asociere cu tabloul *en abîme*, se găsește o *Fecioară în ghirlandă*, a cărei semnificație de imagine pseudo-încastrată a fost deja comentată. La extremitatea dreaptă a galeriei, „ochiul curios" al unui amator descoperă tabloul care încorporează scenariul de producție (il. 111). Acest tablou reprezintă o alegorie. Ea are drept subiect Natura, dar compoziția sa reia datele compoziției generale a tabloului. Ea este, într-un fel, a doua sa *mise en abîme*. La stânga, se vede un grup de savanți discutând în jurul unui glob (în „Prăvălie", savanții ocupă colțul stâng). În centru se găsesc două personaje care se întrețin în jurul unei statui (*Occasio*); amplasarea lor pare a o relua pe cea a „amatorilor" de lângă micul *putto* de pe masă. La dreapta în sfârșit, vedem un pictor la șevaletul său cu model nud, doi mici ucenici și un sculptor la lucru. Această alegorie tematizează avântul artelor datorat „bunei guvernări"[47] și trebuie înțeleasă ca o aluzie la situația din Anvers în decursul primelor decenii ale secolului al XVII-lea.

„Scenariul de producție-în-tablou" mai supraviețuiește și în cursul fazei numite „documentare" a „Cabinetelor de Amatori". Putem găsi confirmarea acestui fenomen în *Vizita arhiducelui Leopold-Wilhelm în Galeria sa*, de David Teniers (către 1647, il. 55). Acest tablou-catalog pictat este în realitate un catalog cu cheie. El reprezintă operele italiene posedate de arhiduce. Un singur tablou flamand se află la extremitatea stângă a galeriei: este *Sfântul Luca pictând portretul Fecioarei* de Jan Gossart. Acest tablou, plasat la începutul „lecturii" „catalogului", îl reprezintă pe patronul mitic al ghildei pictorilor. Teniers se raportează la el prin intermediul strămoșului său, Gossart.

Toate aceste exemple atestă, fiecare în felul său, faptul că așa-numita „cultură a curiozității" a abordat aluzia auctorială

ca pe o „alegație", ca pe o verigă din lanțul intertextului. În „Cabinetele de Amatori", autorul este prezent, ca să zicem așa, „prin proiecție". Dacă ne gândim însă la scenariul de producție inclus, decelăm și deosebiri notabile. La Claesz (il 109), de pildă, autorul este reflectat de unul dintre obiectele naturii moarte pe care tocmai o pictează: sfera îl reflectă în timp ce realizează chiar tabloul pe care-l contemplăm. La un Francken sau un Teniers (il. 55), autorul este reprezentat într-unul din tablourile galeriei pictate, ca un citat intertextualizat. În sfera



112. Willem van Haecht, *Atelierul lui Apelles*, către 1630, ulei pe lemn, 105 x 149,5 cm, Haga, Mauritshuis.

lui Claesz, vedem eul reflectat; în tablourile lui Francken și Teniers, vedem eul reprezentat: nu „pictorul realizându-și opera *sa*", ci „Pictorul realizând Opera".

Pictorii de „Cabinete de Amatori" abordează inserția auctorială „culturalizând-o" și intertextualizând-o. Pictorii olandezi (Claesz, Maes, Vermeer etc.) o abordează prin „reflex". Primii atestă statutul autorului în „cultura curiozității", ceilalți atestă statutul autorului în „cultura metodei". Nu trebuie însă să uităm că Descartes însuși, atunci când voia să discute despre raportul său cu scriitura, o făcea prin intermediul aluziilor la vechea fabulă a lui Apelles. El se dovedea astfel, în mod paradoxal, încă legat de datele unei culturi pentru care nu avea decât cel mai mare dispreț.

Așadar, este important de notat că, în fiecare dintre aceste modalități, autorul este „consubstanțial" cu produsul său:

la Claesz, pictorul este *imagine reflectată* de unul dintre obiectele naturii sale moarte (el *este* natură moartă); la Francken și Teniers, pictorul este *imagine reprezentată* de unul dintre tablourile galeriei (el *este* tablou). Momentul care urmează îndeaproape această inserție auctorială prin *mise en abîme* (fie ea „reflectată" sau „reprezentată") implică o operație de o anume violență: a sparge sfera, a sfărâma rama tabloului. Această operație este abordată, *mutatis mutandis*, în mod simultan, de „curiozitate" și de „metodă".

La câțiva ani după *Cabinetul Van der Gheest*, (il. 67), același pictor reia tema galeriei pictate, dar inversându-i termenii. Tabloul, aflat astăzi la Mauritshuis din Haga (il. 112), îl reprezintă pe *Apelles care o pictează pe Campaspe în mijlocul unei galerii de pictură*[48]. Scena antică nu se mai găsește „în-tablou", ci „face tablou". Van Haecht a detașat-o din rama sa. Această *spargere* este cu atât mai structurantă, cu cât iruperea istoriei în spațiul galeriei este mai copleșitoare.

Pliniu – și, după el, comentatorii – nu menționează decât cele trei personaje esențiale ale anecdotei (Apelles, Campaspe, Alexandru). La Van Haecht, numărul personajelor sporește în mod vertiginos. Ședința de poză devine un spectacol la care asistă toată curtea. Alexandru nu se mulțumește să contemple opera pe cale de a se naște. El o atinge și pare a interveni cu comentariile sale care sunt reluate de suita sa. Toată această mulțime din jurul șevaletului lui Apelles repetă, într-un fel, grupul central din *Cabinetul Van der Gheest* (il. 67), care era adunat în jurul *Madonei* lui Metsys. Scena contemplării unei „capodopere" este înlocuită aici de punerea în scenă a creației ca spectacol. Există și personaje care, detașându-se de grupul principal, au pătruns în cabinet. Un soldat al lui Alexandru îngenunchează dinaintea unui tablou de Seghers, slujnicele lui Campaspe scotocesc într-un bufet cu veselă.

Ceea ce pictorul face aici este rodul unei stranii și paradoxale condensări temporale. Oare cum poate picta Apelles în mijlocul unui „muzeu" în care se găsesc tablouri datorate lui Rubens, Correggio, Guido Reni sau Van Dyck? Care este sensul acestui flagrant *anacronism*? Pentru a încerca să răspundem la această întrebare, trebuie să ne amintim de *Cabinetul Van der Gheest* (il. 67), al cărui pandant îl reprezintă, întrucâtva, *Apelles în galerie* (il. 112).

În *Cabinetul Van der Gheest* – așa cum am văzut –, punctul final al discursului intertextual era constituit de scena *Judecății de Apoi* pusă la extremitatea dreaptă a tabloului. Ea plasa tabloul în integralitatea sa sub semnul

113. Abraham Bosse, *Nobilul pictor*, gravură în aramă, 24,4 x 32,2 cm.





„sfârşitului vremurilor" şi a lui *futurum resurrectionis*. Apelles era prezent *en abîme* (il. 70, 71) ca o trimitere „retrospectivă" la originile picturii. În tabloul de la Haga (il. 112), Apelles este „înviat"[49] şi se află chiar în galerie. *Judecata de Apoi* nu se mai găseşte la sfârşitul discursului: ea a ajuns în centru, ocupând locul care înainte (în *Cabinetul Van der Gheest*, il. 67) îi aparţinea lui Apelles: ea reapare într-o gravură ţinută de una dintre slujnicele lui Campaspe, devenind astfel accesibilă privitorului. *Utopia* galeriei pare a fi dublată astfel de *u-cronia* actului pictural.

Am semnalat deja faptul că umaniştii epocii (Justus Lipsius în speţă) îi chemau pe artişti în cadrul intertextului pentru ca ei să-şi găsească aici inspiraţia. Ceea ce *Atelierul lui Apelles* de la Mauritshuis (il.112) sintetizează, într-o manieră destul de complexă, este abordat de o lungă serie de „Cabinete de Amatori", în mijlocul cărora un pictor, real sau mitic, şi-a instalat şevaletul.

Scenariul poietic al „curiozităţii" este caracterizat prin prezenţa pictorului la lucru, în mijlocul unei galerii. Această predilecţie pentru inserţia actului creator într-un „intertext"

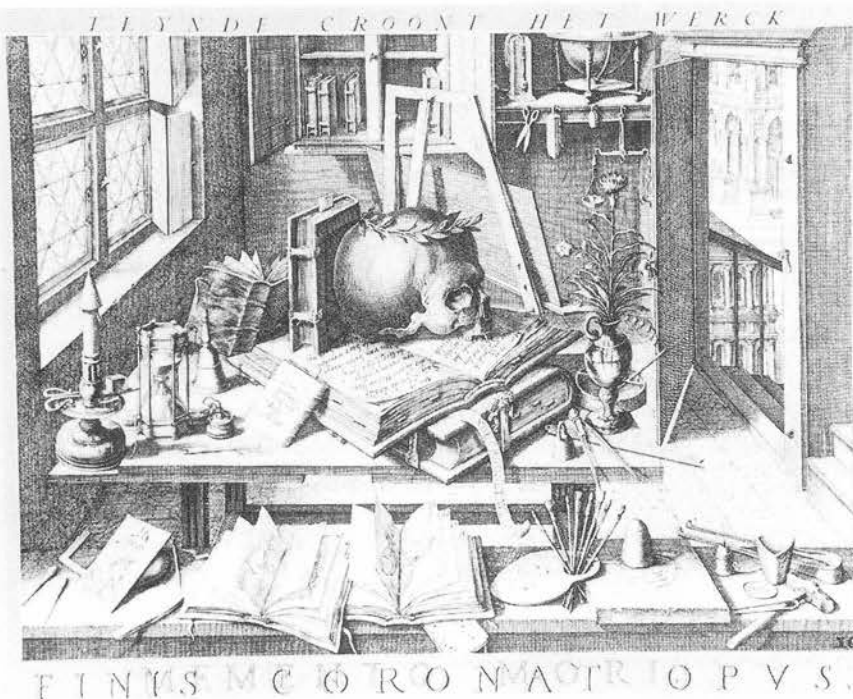
este semnificativă. Ea indică faptul că produsul travaliului artistic se naşte *în mijlocul* asamblajului/colecţie, că el porneşte de la o demontare combinatorie a istoriei artei.

Pictorul care pictează în galerie este cel care centralizează experienţa istorică a „artei" în actul creaţiei. Ceea ce face el nu este neapărat o operă „intertextuală" (un alt „cabinet de amator"), ci o operă ce *se naşte* din intertextul în care poate reveni ca piesă constitutivă. Nu voi cita aici decât un singur exemplu, de natură să lămurească toată seria din care face parte, graţie mai ales textului care-l însoţeşte. Este vorba de o gravură datorată lui Abraham Bosse (1602-1676) având drept titlu (semnificativ) *Nobilul Pictor*[50] (il. 113).

În ea vedem un pictor elegant înveşmântat, aşezat în faţa şevaletului său pe care se găseşte un portret. Modelul este însă absent. Peretele sălii este acoperit de tablouri, altele se află aşezate pe podea. Pictorul, cu penelul în mâna dreaptă şi paleta în cea stângă, nu pictează. El şi-a întrerupt lucrul pentru a conversa cu un tânăr care ţine în mână o gravură. Aceasta reprezintă un pictor sărman, aşezat, la rândul său, la şevalet, dar într-un atelier lipsit de orice ornament: este imaginea în negativ a scenei principale. Pe peretele galeriei, în spatele şevaletului „nobilului pictor" – un tablou care, reprezintă, încă o dată, o scenă de poză. Este, de asemenea, o scenă exemplară, dar *in bono*, în vreme ce aceea din gravura aflată în primul plan era *in malo*. Îndărătul pictorului, un personaj purtând o pălărie cu panaş bogat i se adresează privitorului. El este, după toate probabilităţile, cel care „rosteşte" textul ce însoţeşte imaginea:

„Celuy dont la noble manière
Joint les ombres à la lumière
En mille tableaux diferans,
N'est pas de ces Peintres vulgaires,
Qui passent pour des ignorants
Dans leurs Ouvrages ordinaires.
Il execute, et met au jour
Tout ce que la Guerre et l'Amour
Ont de mémorable et d'estrange;
Et semble à qui voit ses dessains,
Que c'est Apelle ou Michel-Ange
Qui guide son Art et ses mains."*

* Cel a cărui nobilă manieră/Alătură umbre şi lumini/În mii de tablouri diferite,/Nu este dintre acei Pictori vulgari,/Care trec drept ignoranţi/În lucrările lor de rând./El execută, şi aduce la lumină/Tot ceea ce Războiul şi Amorul/Au mai memorabil şi mai straniu;/Şi îi pare celui ce-i vede desenele,/Că Apelles sau Michelangelo/Îi călăuzesc Arta şi mâinile (N.tr.).



114. Hendrick Hondius, *Vanitas*, 1626, gravură în aramă, 21,4 x 27,2 cm.

„Nobilul pictor" i se opune deci „pictorului vulgar". El este creatorul de intertext („mii de tablouri diferite") în intertext. Istoria artei (Apelles, Michelangelo) este călăuza sa. „Nobilul pictor" (descendent al lui Apelles și Michelangelo) nu poate fi înțeles decât prin integrare: el se găsește într-o galerie, flancat de două imagini ce tematizează „actul facerii", una *in bono*, cealaltă *in malo*. El este deci „încadrat" de intertextul în interiorul căruia operează.

A sfărâma cadrul „tabloului auctorial", înseamnă a-i „vărsa" conținutul în intertext. Dar ce se întâmplă atunci când, printr-o schimbare de paradigmă, se sparge „oglinda auctorială"? Răspunsul nu este greu: autorul (imaginea sa) dispare. Cât despre rest, nimic nu se schimbă. Sau poate că, într-un colț al tabloului, ar apare cioburile unei sfere sparte[51]. Tabloul va continua să fie imagine, dar își va oculta „facerea". Dimpotrivă, dacă pictorul vrea să ne ofere imaginea „facerii", el va trebui să sacrifice o parte din independența tematică a „operei".

Pictorii secolului al XVII-lea au încercat să rezolve în mai multe moduri această incompatibilitate între prezentarea simultană a „operei" și a „facerii". Descartes însuși, sub masca lui Apelles, va alege unul: a se asunde „îndărătul

tabloului", a oculta deci instanța auctorială cu *ajutorul* operei. Pictorii înșiși au adus de asemenea soluțiile lor. Oare cum poate oferi artistul, în aceeași operă, imaginea făuririi sale? Claesz răspundea la această întrebare prin recurgerea la sfera reflectantă, Maes și Vermeer prin utilizarea oglinzii. Cu toate acestea, există și alte răspunsuri.

O gravură semnată de Hendrik Hondius și datată 1626 ne poate servi drept introducere (il. 114)[52]. Pictorul, ar trebui să credem, era încă, o clipă mai devreme, instalat la șevaletul său, în curs de a picta o natură moartă, aranjată pe o masă, în centrul atelierului său. Dar el nu mai este acolo. Pentru a-și putea transpune „actul picturii" în imagine, el a trebuit să părăsească șevaletul, să treacă pragul ușii deschise și să revină nu *în* imagine, ci *în fața* ei. El se află acum dincoace de barieră, dinaintea rampei pe care sunt așezate paleta, pensulele, piatra de frecat culorile, caietele de schițe, o placă de aramă. De aici, din unghiul de vedere care este deacum cel al privitorului, pictorul își contemplă atelierul, unde se găsea cu un moment înainte. Ceea ce vede, este ceea ce vedem *noi*: natura moartă în sens invers, șevaletul și tabloul pus pe el, din spate: pe scurt, ceea ce se vedea în enclava lui Claesz (il. 109), minus pictorul. Datorită modificării operate în gravură, noi nu mai vedem atelierul „în oglindă", ci prin ochii pictorului care l-a părăsit.

Absența pictorului din atelier și prezența sa „alături de noi" implică lipsa de acțiune și triumful contemplării. În scenariul de producție vid, înfăptuirea a fost suspendată: nu făurirea devine imagine observabilă dincoace de pragul său, ci, pur și simplu, ambianța făuririi. Atelierul a devenit el însuși o mare „natură moartă", unde obiectele dispuse și tabloul văzut din spate își răspund. În spațiul tridimensional al tabloului vedem, ceea ce, pe suprafața invizibilă a tabloului, ar fi trebuit să fie raportat pe suprafață plană. Vedem chiar această suprafață, nu atât ca purtătoare de imagine, ci tocmai ca revers de imagine. Natura moartă înfățișată conține toate elementele consacrate ale *vanitas*-ului: clepsidra scursă, lumânarea stinsă, cărțile și – în centrul său și la scară mărită – craniul încununat cu lauri.

Gravura lui Hondius are o „ramă" scrisă ce-i explică conținutul figurativ: „Sfârșitul încununează opera" se poate citi (în olandeză și în latină). Textul în latină se înscrie în palimpsest: în spatele său, mai palidă, aproape ștearsă, se găsește o a doua inscripție: *memento mori*. Inserțiile scrise abundă în imagine: o panglică ieșind dintr-o carte repetă în olandeză exerga gravurii. Cartea deschisă pe care stă craniul prezintă un citat din Apocalips (14,13) și un altul din Evanghelia după Sfântul Marcu (13,13). Aceste două citate

fac aluzie la sfârşitul lumii şi la răsplata celor care au trăit „întru Domnul". Întreaga imagine este, aşadar, un elogiu al virtuţii operante şi, în palimpsest, un *memento mori*. Trebuie să deducem de aici că absenţa pictorului şi inacţiunea ce domneşte în atelier sunt semnele morţii sale? Da şi nu: dacă există o moarte, este o moarte „în figură": pictorul este dincoace de spaţiul unde se făuresc imaginile; el este în spaţiul de unde se vede scenariul vid al înfăptuirii.

Această suprapunere de spaţii, traseul autorului din „interior" spre „afară", succesiunea între „a fi-în-pictură" şi „a fi-în-afară" sunt dublate de modul în care inserţiile scrise însoţesc imaginea. Sensul lecturii lor corespunde unei scindări a privitorului, similară cu aceea a autorului: pagina din Apocalips şi cea din Evanghelie (pe masă), caietele de schiţe (pe marginile imaginii) trebuie citite (văzute) din interiorul imaginii. Pentru a le descifra, privitorul de astăzi trebuie să rotească gravura în jurul ei înseşi, el trebuie deci să ia locul gol al pictorului. Inscripţiile de pe margine, care dau şi cheia gravurii, implică un cu totul alt tip de percepţie. Ele pun imaginea „între paranteze" şi se adresează privitorului capabil să „citească" textul (şi gravura) ca pe o imagine simbolică.

În sfârşit, chiar *în* reprezentare, dar opunându-se sensului lecturii dinspre şevalet, se mai găsesc alte două inserţii textuale: una pe masă, o alta la extremitatea stângă a rampei. Ele au fost realizate (şi trebuie citite) dincoace de imagine. Una poartă data (1626), iar cealaltă monograma artistului (Hh). Ca adeseori în perioada ce ne interesează, locul şi modalitatea de inserare a semnăturii în imagine sunt semnificative. Această semnătură este plasată la extremitatea stângă a imaginii, pe o placă gravată cu o figură a lui Hercule. Pusă pe „frontiera estetică", semnătura (Hh) e un joc de iniţiale provenind din numele *Hercule* şi *Hondius*. Prin poziţia lor pe o placă gravată, această imagine şi monograma adiacentă „semnează" gravura în totalitatea sa. La cealaltă extremitate a rampei, artistul şi-a pus paleta şi pensulele, referindu-se la travaliul pictural reprezentat de gravură, dar pe care tocmai l-a părăsit.

Hondius reprezintă deci, cu instrumentele gravurii, travaliul pictural. Placa purtând semnătură este vizibilă dincoace de rampă, caietele de schiţe trebuie privite din interiorul imaginii. Semnătura ne arată că această meditaţie asupra artei trebuie să fie citită pornind de la poziţia ocupată de privitor. Dacă el a „intrat" în imagine pentru a se aşeza alături de şevalet, el trebuie, din nou, să răsucească pagina. Dacă a „intrat" în ea, el trebuie să şi „iasă".

Gravura lui Hondius rămâne un exemplu izolat, dar nu mai puțin semnificativ. Ea vorbește despre dificultățile reprezentării simultane a „autorului", a „operei" și a „lucrului la operă". Totuși, în cursul secolului al XVII-lea, imaginea artistului la lucru reușește să-și câștige autonomia. Ea se constituie într-un gen pictural aparte, cu regulile și problemele sale[53].

Dacă așa-numita cultură a „curiozității", coerentă cu ea însăși, rezolvă această problemă prin recurgerea la intertext, cultura „metodei" încearcă, în schimb, să o rezolve prin două demersuri paralele. Primul este apelarea la oglindă (sau la suprafața reflectantă), care permite, pentru a-l parafraza pe Gassendi „ca arta să se vadă pe sine însăși"[54]. Al doilea implică, la rândul său, scindarea personalității creatorului. Pentru ca pictorul să poată reprezenta opera, făurirea acestei opere și pe el însuși, el trebuie să imagineze și să-și asume o *schiză*: a fi deopotrivă *în* tablou și *în afara* lui, a fi el însuși și, în același timp, „un altul". Această *schiză* este tematizată în tratatele teoretice consacrate artei. Samuel van Hoogstraten face din ea o regulă pentru orice „pictor de teme narative" care trebuia să fie totodată actor în tabloul său și privitor al reprezentării în fața tabloului[55]. Momentului „îndoielii", pe care Hondius îl ilustrează ca nici un alt artist al vremii sale („nu ne putem afla *în același timp* în și *în afara* tabloului, ci fie acolo, fie *aici*"), îi corespunde o căutare a posibilităților scindării. Această căutare se manifestă mai ales în maniera de a aborda raportul instabil și fluctuant din lăuntrul eului auctorial scindat între „eu" și „celălalt".

„Mă imaginez putându-mă vedea pictând", spune prima soluție. Întrucât sunt „eu" pe care-l văd la lucru, operația implică prezența – dacă nu efectivă, cel puțin imaginară – a oglinzii. „Tabloul pe care-l voi face din mine va fi conform acestei oglinzi iluzorii". Aceasta este o modalitate ilustrată, printre alții, de Rembrandt, într-una din cele mai poetice opere de tinerețe pe care ni le-a lăsat[56].

Aici vedem (il. 115) un atelier sărăcăcios, lipsit de orice accesoriu sau ornament inutil. Pereții zugrăviți lasă să se vadă fisurile, podeaua din lemn prezintă crăpături. Centrul spațiului este ocupat de un mare șevalet, văzut din spate. Pictorul stă la o oarecare distanță de el. El este îmbrăcat cu un halat de lucru, care pare prea mare pentru trupul său firav, și poartă pe cap o pălărie ce-i aruncă o umbră adâncă pe chip. În mâna dreaptă, ține o pensulă: o jumătate de duzină de pensule se găsesc în mâna sa stângă, care ține de asemenea paleta și bagheta de sprijinit mâna. Pe perete, în spatele său, o altă paletă. La stânga, în semiobscuritate, se află o masă cu câteva obiecte. La dreapta, se zărește o ușă în-



115. Rembrandt, *Pictorul în atelier*, către 1628, ulei pe lemn, 25,1 x 31,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

chisă. Scena se desfăşoară între doi poli: tabloul pe şevalet şi pictorul. Distanţa care îi separă implică o tensiune. O luptă între două forţe inegale pare a se desfăşura, tăcută, sub ochii noştri: lupta între pânza imensă şi pictorul minuscul, între „arta", misterioasă, gigantescă, copleşitoare şi slujitorul său, dezorientat, firav, copleşit.

Este foarte probabil ca în figura micului pictor, Rembrandt să ne fi lăsat unul dintre primele sale autoportrete. O comparaţie cu celelalte autoportrete de tinereţe atestă acest fapt. Ca şi caracteristicile atitudinii sale: privirea pictorului alunecă de la pânza pe care tocmai o pictează la spaţiul unde se află privitorul. Este privirea tipică, „către camera de luat vederi", a oricărui autoportret[57]. „Camera" către care priveşte Rembrandt este instrumentul care îi redă imaginea: noi înşine în locul unei oglinzi[58]. Trebuie să ne reprezentăm fenomenul *schizei* pornind de la rezultatul său. Locul pe care noi îl ocupăm astăzi, ca privitori, a fost cândva asumat de Rembrandt pentru a putea „să se vadă" şi „să se picteze". Tocmai această „vedere" şi această „pictură" sunt astăzi expuse, ca tablou, la muzeul din Boston.

Demersul lui Rembrandt îşi dezvăluie întreaga complexitate îndată ce îl legăm de tradiţia din care face parte. Vedem

aici același tip de „scenariu de producție" precum acela oferit de sfera lui Claesz (il. 109), mai puțin sfera. Vedem, de asemenea, tipul de scenariu atestat de gravura lui Hondius (il. 114), plus pictorul. Cronologic vorbind (ne aflăm către 1630), avem de-a face aici cu primul „scenariu de producție la persoana întâi" realizat deplin.

Tabloul îl reprezintă pe pictor la lucru. Subiectul pânzei pe care este în curs de a o realiza ne va rămâne necunoscut pentru totdeauna. Știm totuși că nu poate fi vorba de autoportretul său, în sensul tradițional al termenului: dimensiunile sale elimină o asemenea ipoteză. Acest mare șevalet reprezentat în minusculul tablou de la Boston (25,1x31,1 cm) trebuie înțeles mai degrabă în cadrul unei poetici a artei picturale și a autoreprezentării. *În* tablou, micul Rembrandt creează (privește) o pânză imensă. Imaginea care pune în scenă acest contrast evident, tabloul în totalitatea sa, este la rândul său mică, infimă. Unul dintre șarmurile tabloului constă în dialogul dintre gigantic și minuscul. Este vorba aici de un joc cu care un Hondius, de pildă (il. 114), ne confruntase deja, cu ajutorul monogramei Hh = Hercule /hondius.

Cu mult mai importantă decât tema sau formatul tabloului pe cale de a se naște, este prezentarea sa, caracteristică scenariului de producție la persoana întâi: a-l vedea pe pictor din față (a-i vedea „autoportretul") implică faptul că accesul la opera *in fieri* se va face doar prin spate. Accesul la persoana pictorului împiedică accesul la operă și viceversa: accesul la operă face dificilă încadrarea „din față" a autorului său. Pictorii secolului al XVII-lea au încercat să rezolve această problemă adoptând adeseori pozițiile oblice cele mai căutate, apte să vizualizeze în mod simultan pictorul și opera sa, dar problema rămâne.

Rembrandt se situează, așadar, într-o ecuație evidentă cu tabloul său: el este văzut din față, în timp ce tabloul său este vizibil din spate. Mare, amenințător, sumbru, acest tablou este totuși o prezență centrală în atelierul său. Această tensiune, deja prezentă la un Claesz sau un Hondius, este aici la apogeul său. Reversul tabloului este un anti-tablou, o anti-pictură. Ca obiect reprezentat *în pictură*, el dobândește însă, în mod paradoxal, calități plastice indubitabile. Acest revers de tablou este – dacă îl observăm de aproape – o veritabilă piesă de bravură. Penelul, care nu atinge „de obicei" decât aversul tabloului, l-a creat prin tușe lungi de culoare ternă; el a insistat cu grijă și dexteritate asupra imperfecțiunilor sale, asupra orificiilor șevaletului, asupra îmbinărilor și marginilor sale. Rembrandt reușește să facă din această suprafață aniconică (antiiconică) centrul imaginii sale. Pic-

torul construiește deci o imagine având drept temă inaccesibilul imaginii.

În tablou, pictorul este confruntat cu aversul tabloului pe care noi îl vedem din spate. El nu se reprezintă totuși „la lucru". El tocmai a făcut (clasicii) „trei pași înapoi" a căror semnificație o cunoaște orice pictor: sunt cei „trei pași" ce se fac fie înainte de „a ataca" pânza, fie într-un moment de pauză când, părăsind instanța operantă, pictorul ia poziția instanței critice (sau autocritice). Cu paleta și penelul în mână (dar mâna dreaptă atârnă imobilă de-a lungul corpului), Rembrandt s-a detașat, așadar, de tablou, sau poate încă nici nu s-a apropiat de el. El este mic. Tabloul este mare. El îl privește și – privirea sa pierdută o atestă – *se* privește. Scenariul de producție la persoana întâi este aici, cu toată tensiunea sa, cu toate problemele sale, cu tot caracterul său dramatic.

116. Joos van Craesbeeck, *Scenă de atelier*, către 1630, Paris, Institut Néerlandais, col. F. Lugt.

Una dintre problemele majore ale imaginii actului creației se referă la simultaneitatea prezentării artistului și a operei sale. Nu cunosc nici o reprezentare la persoana întâi care să fie capabilă să depășească această dificultate. Întrucât pictorul este cel care se pictează, el trebuie să privească „spre camera de filmare". A se reprezenta *într-adevăr* la lucru ar



implica ocultarea feței și a privirii de către tabloul care este în curs de a fi realizat. Dacă Rembrandt efectuează cei trei pași înapoi, nu o face doar pentru a-și putea privi tabloul, ci și pentru a se putea „privi" și „a se face vizibil". El nu este – în momentul care formează substanța acestui tablou – instanță operantă, ci instanță contemplantă (și observabilă). Numai periclitând imaginea „eului" pictorul se poate reprezenta, cu penelul în mână, în curs de a realiza o imagine. Această operație devine posibilă îndată ce „scenariul de producție" este abordat la persoana a treia.

„Mă pictez pictând ca și cum l-aș picta pe altul": aceasta ar putea fi, sumar exprimată, situația evocată. „Eu", pictor, îl privesc pe „el", pictor la rândul său, în timp ce „el" pictează. „El" este în fața șevaletului, „eu" de asemenea. Pentru a putea picta ceea ce „el" pictează trebuie să privesc peste umărul său. Astfel, îl voi „reda în *imagine*", cu lucrul „său" și cu opera „sa" totodată.

În scenariul de producție la persoana a treia, pictorul este reprezentat din spate, iar opera sa din față. Chipul pictorului este inaccesibil (acest tip de scenariu *nu este* un „autoportret"): opera sa, în schimb, este vizibilă. Distingem lesne mâna pictorului, penelul, vârful muiat în culoare, contactul pe care-l stabilește cu pânza pe cale de a se naște.

Atelierul lui Joos van Craesbeeck, de pildă (către 1630) (il. 116), ne poate servi drept ilustrare[59]. Pictorul este așezat la șevaletul său. În vedem din spate, dar în plin lucru. Lângă el, pe un scaun de bucătărie, apar o halbă de bere și o pipă. La extremitatea dreaptă a imaginii, pe o masă, niște cărți, niște desene, paleta și pensulele pictorului se oferă vederii noastre. Acesta este un semn indicând faptul că avem într-adevăr acces la un „atelier" și că tema întregului tablou se constituie în scenariu de producție. Această „punere între paranteze" (artistul și șevaletul la stânga; paleta și pensulele, la dreapta) este necesară clarității și comprehensiunii reprezentării. Ceea ce pictorul pictează – îi vedem modelele și imaginea schițată pe tabloul în devenire – nu este interiorul unei taverne, așa cum s-ar putea crede la prima vedere. Pictorul se află în atelierul său. El tocmai și-a instalat modelele și se pregătește să-și realizeze tabloul. Atitudinea modelelor pare a fi lăsată în seama întâmplării. Ea este însă rodul unei puneri în scenă. Un bătrân cântă la lăută, o femeie se străduiește să citească o scrisoare, o pereche pare a fi absorbită într-un dialog erotic, un alt bărbat fumează, iar un altul bea. Este reprezentarea alegorică a celor *cinci simțuri* sub masca unei scene de gen.



117. Jan Miense Molenaer, *Scenă de atelier*, 1631, ulei pe pânză, 91 x 127 cm, Berlin, Bode Museum.

Pictorii flamanzi și olandezi ai secolului al XVII-lea ne-au lăsat zeci de scene care reprezintă ceea ce constituie aici centrul compoziției: o alegorie a celor cinci simțuri[60]. Tabloul lui Craesbeeck nu este însă așa ceva. El reprezintă scena creației uneia dintre aceste alegorii. Noutatea tabloului în ansamblul său (față de tabloul raportat) este, așadar, datorată câmpului pe care-l focalizează. „Camera de filmare" a pictorului („eul" său) a operat un ușor „travelling înapoi", surprinzând realizarea unui tablou al cărui autor pare a fi (sau este) un altul. Axat pe grupul din jurul mesei, tabloul interior este o „alegorie a celor cinci simțuri". Înglobând în câmpul său vizual scena nașterii unui tablou, imaginea finală este un „scenariu de producție". Această operație este posibilă *numai* prin renunțarea la orice trimitere de tipul „autoportret". Pictorul reprezentat (pe care-l voi desemna de acum înainte ca „pictor endotopic") poate foarte bine să fie „același" cu pictorul care redă imaginea scenariului („pictorul exotopic") – Joos van Craesbeeck, în speță –, dar el *trebuie* să fie reprezentat *ca și cum ar fi vorba de un „altul"*. Această operație este, și ea, rodul unui travaliu imaginativ: dacă scenariul de producție la persoana întâi era o operație speculară, cel la persoana a treia vizează, în schimb, scindarea: pictorul se detașează de el însuși, el face

la rândul său „cei trei pași înapoi“ dar, și aici este noutatea, cu singurul scop de a putea privi peste propriu-i umăr.

Dificultatea discursului autoreferențial „la persoana a treia“ era, se pare, cunoscută de pictorii vremii. Se cunoaște chiar o variantă ludică, datorată lui Jan Miense Molenaer. În tabloul expus astăzi la Berlin (1631) (il. 117)[61] vedem o scenă de atelier surprinsă într-un moment de relaxare. Scaunul pictorului este gol: acesta tocmai și-a părăsit lucrul și modelele se destind. Datele principale ale compoziției sunt cele ale unui „scenariu de producție la persoana a treia“. Dar noutatea sa este lesne de conceput: pictorul nu mai este la șevaletul său.

Întreaga scenă este o narațiune extrem de strânsă, construită pe această „schimbare de loc“. Desigur, scaunul pictorului este gol, dar pe el se văd pipa, tabachera și bagheta de sprijinit mâna, pe care artistul tocmai le-a lăsat. Ridicându-se, el a răsturnat halba de bere care se găsea lângă el. A traversat încăperea pentru a ajunge în colțul opus unde se află acum. Dacă pictorul ar fi rămas la locul său inițial, el n-ar fi fost vizibil decât din spate, iar tabloul în ansamblul său nu ar fi fost diferit de tabloul pictat de Van Craesbeeck (il. 116). Schimbându-și locul, pictorul ne dezvăluie chipul său. Deși inactiv, el însuși s-a transformat în personajul propriei sale scene.

Punctul de atracție al întregii reprezentări este fără îndoială comparația între scena pictată (tabloul de pe șevalet) și scena care o înglobează. Această comparație i se impune privitorului, în mod inevitabil. Comparând cele două variante ale aceleiași imagini, el remarcă îndată diferențele. Cele două imagini „par“ a fi interșanjabile, dar nu sunt de fapt. Elementul accentuat de tabloul de pe șevalet este tocmai aspectul său de „a fi tablou“. În el vedem pânza întinsă cu sfori pe un șasiu, marginile sale inegale, caracterul de ebosă al imaginii. Imaginea integratoare este într-adevăr „acest“ tablou, plus traiectul pictorului care a traversat-o. Părăsindu-și locul (șevaletul), el a „intrat“ în scena pe care era în curs de a o picta. El o contemplă de acum înainte pornind dintr-un alt unghi de vedere, dar a devenit, în același timp, unul dintre personajele sale.

Dacă privim mai îndeaproape pânza de pe șevalet, continuând comparația, remarcăm și alte diferențe. Ambele scene se „aseamănă“, implicând totodată o „răsturnare“. Este vorba de o răsturnare de tip specular, posibilă doar dacă cele două scene ar fi fost plasate față în față. Faptul că ele se găsesc una lângă alta (și, chiar mai mult, una *într* – alta) vine să infirme raportul lor specular pe care-l sugerează

totuși „răsturnarea". Acest joc între reprezentarea obiectivă la persoana a treia și inversarea reprezentării este prezent și în traseul pictorului. Pe scaunul, acum gol, el ne-ar fi întors spatele, desemnându-se astfel ca pictor observat de un alt pictor. Schimbându-și locul, el ne dezvăluie chipul său asumându-și poziția „față în față" a eului specular. El este cel care observă acum scena, din interiorul acesteia.

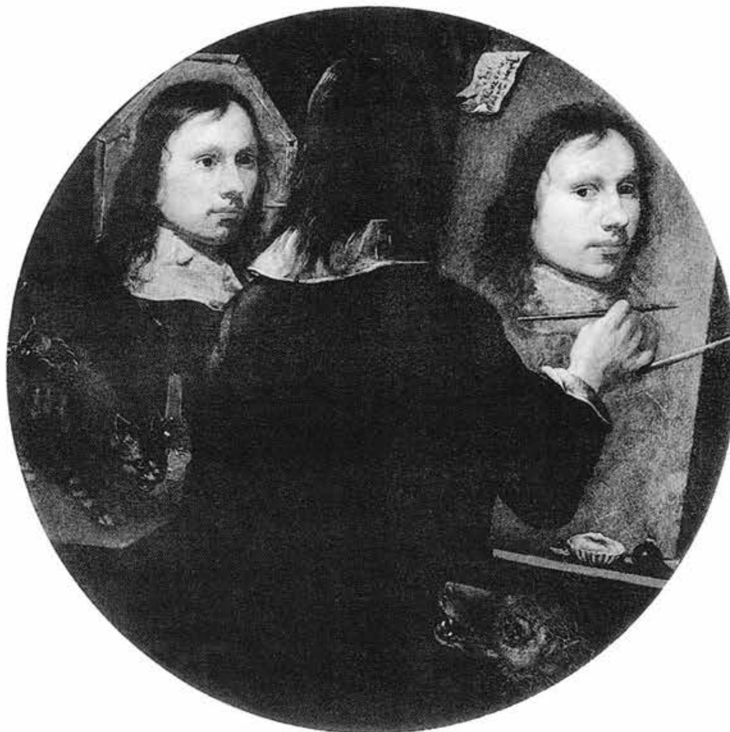
Dar cine este, așadar, la urma urmelor, „autorul" acestui întreg joc? Este cineva care este (sau a fost) așezat la șevaletul său, dincoace de spațiul reprezentat, și care circumscrie în câmpul său vizual toată această comedie provocată de „intrarea" unui pictor în imaginea „sa". Pe acest „cineva" care descrie și povestește ceea ce se petrece în atelier, noi nu-l vedem. Cel mult îi vedem – și Molenaer se vădește aici un neobosit inventator de paradoxuri – „dublul": în ambrazura ușii, în fundalul scenei, se zărește un al doilea șevalet. Cineva este așezat dinaintea sa, desigur în curs de a picta, în sens invers, ceea ce Molenaer a surprins dincoace de pragul imaginii.

Deschizând acest discurs complex asupra posibilităților infinite de autoproiecție în operă, Molenaer ar fi putut exclama, precum Molière:

> „Mă gândisem la o comedie în care ar fi fost un poet, pe care l-aș fi reprezentat eu însumi, ce ar fi venit pentru a oferi o piesă unei trupe de comedianți... «Aveți, ar fi spus el, actori și actrițe, care să fie capabili să pună în valoare o lucrare? Căci piesa mea este o piesă»"[62].

Toate tablourile analizate până acum posedă o trăsătură comună: opera al cărei subiect de reprezentare îl constituie actul creației este „ceva" care se naște din travaliul auctorial raportat în imagine. Acest „ceva" *nu este* autorul însuși: Claesz (il. 109) și Hondius (il. 114) pictează o natură statică, Molenaer (il. 117) și Craesbeeck (il. 116), o scenă de gen sau o alegorie.

Există un caz foarte special de „scenariu de producție", axat – în mod clar și manifest – pe „fabricarea" unei imagini reprezentându-l pe autorul însuși, deci pe realizarea unui autoportret. Acest caz, o vom spune din capul locului, este extrem de rar în arta secolului al XVII-lea, în ciuda faptului că autoportretul și scenariul de producție sunt temele sale obsesive. Conjugarea lor intenționată (scenariul de producție ca scenă de făurire a unui autoportret) subliniază caracterul paradoxal al demersului autoreflexiv.



118. Johanes Gumpp, *Autoportret*, 1646, ulei pe pânză, 88,5 x 89 cm, Florența, Galeriile Uffizi.

Orice scenariu de producție implică figura autorului (ca „prezență", ca „absență", ca „partener frontal" al privitorului, ca „alter ego" al operatorului). Această implicare poate avea în vedere genul „autoportretului", dar nu în mod sistematic. Cât despre autoportret, el se propune aproape întotdeauna, în perioada ce ne interesează, ca o imagine care, într-un fel, își dezvăluie originea. Poussin, Murillo, Carracci, și înaintea lor Parmigianino ne-au lăsat autoportrete care vorbesc, fiecare în felul său, despre geneza lor. Tablourile lor nu se constituie însă în scenarii de producție, chiar dacă ele nu sunt foarte departe de așa ceva.

În continuare se va pune, așadar, chestiunea de a vedea *când* și *cum* descrierea sinelui (autoportretul) va putea *coincide* cu relatarea actului creației (scenariu de producție). Șansele acestei conjugări sunt, trebuie să o repetăm, estrem de reduse. Există mereu ceva (și acest „ceva" este însăși limita paradoxului) care împiedică această conjugare. Carracci (il. 103, 104) relatează geneza imaginii sinelui și o prezintă privitorului. El este prezent în portret, dar absent ca persoană. Parmigianino (il. 105) ni se prezintă reflectându-se, dar penelul (pe care Vasari credea totuși că-l vede) nu este în

mâna sa. Murillo (il. 102) intră/iese din cadrul reprezentării. Poussin (il. 99) continuă să aştepte pe cineva care să-l transpună în „tablou".

Singurul demers permiţând conjugarea „autorului" cu „creaţia" *sa* este recurgerea la „scenariul de producţie autoreflexiv cu autor fictiv"[63]: „cineva mă vede (şi mă pictează) în timp ce mă pictez". Acest demers se constituie ca o variantă aparent greu separabilă de scenariul de producţie la persoana a treia („mă pictez, pictându-mă ca şi cum aş picta pe un altul"). Deosebirea constă în faptul că în scenariul de producţie cu autor fictiv, tema este „*în timp ce* eu (mă) pictez". Acest *eu* este dezvăluit de imaginea autoportretului *in fieri*. „*Eu* sunt instanţă operantă, *cineva* mă vede şi mă face imagine". În scenariul de producţie la persoana a treia, se întâmplă contrariul: „*Cineva* este pe cale de a se picta; *eu* îl văd şi *eu* îl pictez".

Să examinăm în această privinţă autoportretul lui Johanes Gumpp aflat la Galeriile Uffizi din Florenţa (1646, il. 118)[64]. Suntem într-adevăr în prezenţa unui scenariu de producţie: asistăm la facerea unui tablou. Acest tablou este un autoportret. Pictorul, vizibil din spate, este pe cale de a se picta. La stânga sa, o oglindă; la dreapta sa, pânza. Oglinda ne retrimite imaginea sa speculară, pânza – imaginea sa pictată. Pictorul, al cărui chip „real" rămâne inaccesibil, este pe cale de a-şi *transpune* imaginea din oglindă pe pânză. Capul său este uşor întors spre stânga, penelul său se apropie de pânză. „Cineva" îl priveşte „peste umăr" şi îl surprinde la lucru. El îl pictează pictând. Acest cineva este autorul fictiv al tabloului în ansamblul său. „Autor", pentru că ne-a lăsat un tablou (cel de la Uffizi), „fictiv" pentru că se prezintă drept un altul, nefiind decât Gumpp însuşi. Un „Gumpp" care declară că este un „altul": cel care îl contemplă „peste umărul său" pe acel „Gumpp" pictându-şi propria imagine.

Punerea în scenă a genezei autoportretului recurge aici la anumite procedee specifice pe care trebuie să le menţionăm. Există, în primul rând, jocul cu formatele. Oglinda este poligonală, pânza este dreptunghiulară, tabloul este rotund. Se subliniază astfel, încă o dată, *diferenţa* dintre cele trei modalităţi de prezentare a imaginii. Există deci un *hiatus* între „imaginea în oglindă" şi „autoportret": una nu este decât intermediara celuilalt. *Hiatus*, încă o dată, între „oglindă", „autoportret" şi „scenariul de producţie". Acesta din urmă exhibează o „formă simbolică": el este *rotund* pentru că este capabil să *înglobeze* diferenţele.

Acest scenariu de producţie rotund, care înglobează instanţa operantă şi cele două chipuri ale sale, nu este însă lipsit de probleme. El este lămurit de o inserţie emblematică: o

pisică și un câine sunt gata să se sfâșie reciproc. Este însăși *schiza* tematizată aici de Johanes Gumpp, cu ajutorul emblemei[65]. O altă inserție, textuală de astă dată, vine să se grefeze peste ea. Este „semnătura", pe care o putem citi pe un *cartellino*: *Johanes Gumpp* (Wumpp?) / *im 20. Jare 1646/*.

Oricât ar părea de simplă, această semnătură nu este mai puțin complexă. Orice aluzie la *poesis* (obișnuitele *fecit, faciebat, pinxit, pingebat*) este absentă. Ea are *forma* unei „semnături" (metoda *cartellino*-ului se bucura deja de o lungă tradiție[66]), dar *conținutul* unui „titlu". Inscripția spune în mod explicit că personajul pe care-l vedem pe pânza din dreapta, subiectul reprezentării raportate deci, este un tânăr numit Johanes Gumpp (sau Wumpp?) în vârstă de douăzeci de ani. Acest tânăr – privitorul o poate deduce lesne – este pictor: îl vedem în curs de a picta. *Cartellino*-ul nu spune însă *cine* a realizat imaginea punerii în scenă de producție, cine a pictat tabloul rotund în totalitatea sa. Acest „autor" este trecut sub tăcere: numele său este deopotrivă prezent și absent din imagine: ar putea fi chiar „Gumpp" însuși, ar putea fi la fel de bine – dar „jocul" este evident – un altul.

6. Scenariul poietic ca scenariu aporetic

Majoritatea exemplelor care ne-au servit în tentativa noastră de a degaja tipologia autotematizării auctoriale datează din anii 20 și 30 ai secolului al XVII-lea. Totul lasă să se creadă că deja către 1630, scenariul de producție se constituise în datele sale fundamentale. Tabelul variantelor scenariului menționat dezvăluie jocul de forțe la care sunt supuse elementele sale principale. „Ficționalizarea" eului auctorial va determina, aproape prin permutări circulare, variabilitatea câmpului de tensiune marcat de raportul „autor"/"privitor"/"operă"/"model". Descoperirea „autorului fictiv" și tematizarea operei *in fieri* ca autoportret sunt, se pare, tardive. Gumpp (il. 118) și-a situat opera – singura de altfel care-i poartă semnătura – în 1646.

Bogăția imaginativă prezentă în scenele de atelier ale epocii nu ar putea fi epuizată atât de ușor. Propun deci – după ce am analizat momentul constituirii scenariului de producție (anii 20-30) – să depășim limita anilor 1650, pentru a surprinde dezvoltarea ulterioară a acestei teme și problemele pe care le-a ridicat. Acest demers este cu atât mai imperios necesar, cu cât tocmai acestei a doua jumătăți a secolului îi datorăm scenele de atelier cele mai celebre și mai complexe din întreaga istorie a artei: *Las Meninas* de

Velázquez (1656, il. 119) şi *Arta Picturii* de Vermeer din Delft (către 1665, il. 123).

Aceste două tablouri, separate de distanţa geografică şi istorică a creaţiei lor sunt – fără nici o pretenţie polemică sau dialogică directă – cei doi poli extremi ai evoluţiei scenariului de producţie după 1650. În ciuda profundei lor alterităţi, imaginile făurite de Velázquez şi Vermeer au în comun faptul că ele marchează o culme a temei de producţie, ţinând totodată (fiecare în felul său) de o abordare puţin ortodoxă.

Fără îndoială că acel *cuadro de la familia* realizat de Velázquez în 1656[67] (il. 119), expus puţin mai târziu de către rege în camera sa de audienţe (*el despacho de verano*) şi cele-

119. Velázquez, *Las Meninas*, 1656, ulei pe pânză, 318 x 276 cm, Madrid, Prado.



brat de cunoscători ca o *cosa maravigliosa*[68], poate fi interpretat ca un „scenariu de producție la persoana întâi".

Pictorul este prezent în latura stângă a imaginii, în fața unei mari pânze al cărei conținut ne rămâne inaccesibil. El nu lucrează însă. Penelul său s-a oprit între paletă și pânză; în loc să se fixeze asupra imaginii din tabloul său, privirea lui pătrunde în spațiul privitorului. Partea cea mai importantă a scenei este ocupată de infanta Margareta și de suita sa, surprinse într-un moment de relaxare. Oare infanta și însoțitorii săi nu fac decât să treacă prin marea sală unde pictează Velázquez? Este vorba, dimpotrivă, de modele în repaus? Aparent nici un răspuns nu poate fi dat la această întrebare.

Atenția majorității personajelor care ocupă scena este îndreptată către exteriorul tabloului. Privesc ele oare adevăratele modele ale pictorului? Dacă așa stau lucrurile, cine sunt acestea din urmă? Primul element de răspuns care ni se prezintă este cuplul regal. Într-adevăr, pe acesta îl vedem reflectându-se în oglinda agățată în fundalul sălii. Dar această oglindă reflectă ea oare efectiv ceea ce se găsește dincoace de pânză? Analizele geometrice la care a fost supus tabloul neagă un asemenea fapt[69]. Oglinda retrimite un fragment din imaginea pe care pictorul este în curs de a o picta, un „decupaj" din tabloul pe care-l vedem din spate.

Acest fapt este confirmat de către primii comentatori ai operei, care nu aveau nici o îndoială că oglinda ar trebui văzută ca reflexul picturii și nu al realității[70]. Nu trebuie însă să deducem de aici că oglinda – element indispensabil al tuturor interpretărilor tabloului – nu constituie (conceptual, dacă nu geometric) centrul scenariului. Acest fapt nu exclude nici posibilitatea ca în locul modelului (cel al privitorului actual) să se fi aflat odinioară însuși cuplul regal. A o „dovedi" sau a o „nega" nu adaugă nimic nou înțelegerii tabloului.

Dificultatea problemelor ridicate de *Las Meninas* denotă caracterul „codificat" și, în ultimă instanță, insolubil, al reprezentării. Aceasta are trei termeni principali: pânza, oglinda, spațiul de dincoace de tablou. A încerca o dată mai mult „rezolvarea" „enigmei" acestei opere ar fi riscant, dacă nu inutil. Poate fi mai interesant să vedem cum trinomul „pânză/oglindă/realitate" structurează scenariul de producție velázquian. Să analizăm, în consecință, punerea în scenă a travaliului asupra imaginii operată de Velázquez.

Pictorul se află în fața șevaletului său. Acesta din urmă este situat într-o mare sală ai cărei pereți sunt ocupați de tablouri. Două dintre ele sunt lizibile, cu o oarecare dificultate, încă și astăzi. Este vorba de două copii după opere de Rubens și Jordaens – ambele alegorii ale creației artistice în

concurență cu creația divină (*Athena și Arahne*, *Apollo și Marsyas*[71]). „Arta" este deci tematizată la nivelul subiectului tablourilor raportate. Dar ea este, de asemenea, prezentă – și este important – pe planul „discursului": aceste mari suprafețe dreptunghiulare sunt, înainte de toate, (pentru a le descifra subiectul, trebuia să se facă, încă din secolul al XVII-lea, un efort) niște „istorii" (antice) puse în ramă, niște manifestări ale formei înrămate ca „tablou". Oglinda de pe perete este o altă modalitate a „punerii în ramă", și anume prin reflex. O a treia modalitate vine să li se adauge: ambrazura ușii, funcționând și ea ca ramă și instaurând o cupură „existențială" în fundalul tabloului, se prezintă ca un „gol" în raport cu oglinda și cu tablourile agățate[72]. Ceea ce se întâmplă în acest ultim plan nu poate fi însă pe deplin comprehensibil fără a ține seama de faptul că tabloul în ansamblul său este o punere în scenă a travaliului artistic.

În primul plan la stânga, se vede „negativul" oricărei rame, adică „un șasiu", și negativul oricărui tablou, adică un revers de tablou[73]. *Las Meninas* constituie un scenariu care înglobează deopotrivă „pictura" văzută ca act și punerea în ecuație a diferitelor modalități de definire a imaginii prin „încadrare". Surprins între aceste elemente structurante, gestul pictorului – cu paleta sa acoperită de culori în dezordine, cu penelul său ascuțit în suspensie – este un factor dinamic. Este acea *dynamis* a facerii înseși, suspendată între paletă și pânză în mijlocul unei săli cu tablouri, oglindă, uși, ferestre, în fața ochilor unui privitor nevăzut și totuși prezent în mod necesar.

Putem avansa în înțelegerea *Meninelor* examinând tradiția căreia îi aparține tabloul și de care, în același timp, el se detașează. Velázquez se reprezintă ca pictor într-o scenă de curte. Prezența sa, criticată de primul comentator a cărui opinie ne-a parvenit și care vedea în ea semnul unui orgoliu nemăsurat[74], a fost imediat justificată de primul biograf al lui Velázquez: pictorul, ne spune Palomino, n-ar fi făcut decât să reia o metodă deja legitimată de Antichitate (Fidias pe scutul Minervei) și „reînviată" de Renaștere[75]. Ceea ce biograful trece totuși sub tăcere este tocmai caracterul anticonformist al prezenței pictorului, ca instanță operantă, în cadrul tabloului său. Tăcerea sa este, probabil, datorată faptului că această prezență nu e justificată de autoritatea vechilor maeștri: în epoca lui Velázquez, reprezentarea actului „săvârșirii" era încă „modernă".

Pictorul se reprezintă, așadar, în *Las Meninas* ca instanță operantă la persoana întâi: „Sunt eu, Velázquez, cel pe care-l vedeți în timp ce pictează". El este prezent în tabloul său ca

„autoportret": îl vedem din față, ochii săi sunt ațintiți „asupra camerei". În comparație cu tabloul lui Rembrandt (il. 115), pe care l-am analizat mai sus ca un exemplu-tip al scenariului de producție la persoana întâi (tablou pe care de altfel Velázquez nu l-ar fi putut cunoaște în mod direct), disursul *Meninelor* comportă noutăți importante. Pictorul a împins pânza în primul plan, reprezentându-se în imediata sa apropiere. El lasă un loc important scenei de curte care ocupă restul tabloului. Raportul pictor/ pânză nu este însă așa de departe pe cât s-ar crede, de cel prezent la Rembrandt: pentru a fi vizibil, pictorul a trebuit să se detașeze de opera sa. Atitudinea corpului și mișcarea capului său o atestă în mod clar: cu o clipă înainte, el era absent din imagine; cu o clipă înainte, tot colțul stâng al tabloului nu era decât o pânză ce-l ascundea pe autorul operant. Ca și Rembrandt, Velázquez propune contemplării noastre verso-ul unui tablou. Acest tablou în negativ este de astă dată încă și mai agresiv și mai neliniștitor. Împins în primul plan, el aproape „atinge" suprafața tabloului real, din care ocupă o bună parte. Anti-tabloul este prezentat ca o suprafață culisantă, plasată „în deschiderea" scenariului de producție.

Dar cea mai mare diferență între Velázquez și Rembrandt rezidă în formatele total diferite ale celor două opere. Opera maestrului spaniol are ceva ostentativ în dimensiunile sale remarcabile, în vreme ce aceea a lui Rembrandt se propune mai degrabă ca o confesiune personală, intimă. Scenariul de producție ilustrat de Velázquez – și diferențele, indirecte, de modalitatea rembrandtiană, reies aici o dată mai mult – este plasat într-o sală cu picturi. Este vorba, așadar, de un demers cu care cultura erudiției și a curiozității ne obișnuise deja: pictura se naște în mijlocul unui sistem de imagini.

Velázquez cunoștea desigur „Cabinetele de Amatori" ale familiei Francken și ale lui Jan Brueghel sau „Galeriile pictate" ale lui David Teniers, care se găseau atunci în Spania și pe care le avusese în grijă ca „pictor al regelui"[76]. În aceste tablouri, combinarea scenariului de producție cu scena de curte era uneori prezentă. El ar fi putut cunoaște, de asemenea, faimosul tablou al lui Van Eyck, *Portretul soților Arnolfini* (il. 90), care se afla pe atunci în colecțiile de la Madrid.

Dacă se iau în considerare aceste posibile antecedente ale tabloului său, se conștientizează, de asemenea, revoluția operată de Velazquez chiar în sânul tradiției care i-a servit drept trambulină. Dacă el a luat ideea oglinzii reflectante de la Van Eyck, a fost pentru a-i inversa funcția: în ea se reflectă „pictura", iar nu „realitatea". Această schimbare este

extrem de importantă în măsura în care ea vizează însuşi nucleul autotematizării. Oglinda este obiectul-cheie al oricărui autoportret. Nu este cazul la Velázquez. Care sunt mobilurile acestei răsturnări de funcţie? Să fie vorba de o pură invenţie velázquiană, sau poate, încă o dată, de o manieră destul de complexă de a împleti firele tradiţiei?

Motivul oglinzii în galeria de pictură beneficia, să o reamintim, la rândul său, de o tradiţie constituită. El era unul dintre punctele-cheie ale culturii erudite:

> „...Aşadar, dacă vom pune o oglindă mare de cristal foarte bun într-o sală împodobită cu picturi măiestre şi statui minunate, este neîndoios că, aţintindu-mi ochii asupra ei, ea va fi nu numai limită privirii mele, dar şi obiectul ce va înfăţişa limpede şi desluşit ochilor mei toate acele picturi şi sculpturi. Dar acestea nu se află în ea cu materia şi substanţa lor, ci se oglindesc doar prin mijlocirea formelor lor spirituale. Astfel trebuie să gândească cei ce vor să înţeleagă ce este Desenul în general."[77*]

Dacă există vreo eventuală reminiscenţă zuccariană la Velázquez, ea suferă totuşi o deturnare. Oglinda din *Las Meninas* este agăţată, e adevărat, într-o „galerie de pictură", dar ea nu mai are rolul de sintetizator pe care-l juca înainte. Ea reflectă, într-adevăr, pictura, dar prin „extragere", şi nu prin adăugare (ca la Zuccaro). Ea ne face accesibil un fragment al operei *in fieri*. Acest fragment reprezintă un dublu portret „bust", decupat într-un dublu portret de aparat („în picioare"). Operaţia nu este pe deplin inteligibilă decât în contextul „misticii" portretului regal, asupra căreia nu mă pot opri aici[78].

În cadrul prezentei discuţii, este mai util să precizăm implicaţiile noii formule a oglinzii oferite de Velázquez. Aceasta descinde din Van Eyck negându-l, şi din Zuccaro deturnându-l. Moştenirea „manieristă" este importantă. Biograful lui Velázquez, Palomino, nota de altfel acest aspect fără echivoc: „El (Velázquez) îşi întemeia concepţia asupra artei pe *Ideea pictorilor* a lui Zuccaro"[79].

Dacă aşa stau lucrurile, trebuie să privim mai îndeaproape contextul motivului specular în teoria artei manierismului târziu. Acest context este acela al unei antiteze: dacă „pictura reflectată" este forma cea mai elevată a artei („forma sa spirituală"), la polul opus se găseşte „forma materială" a artei:

---

* Trad. de Oana Busuioceanu în *Manierism. Artă şi teorie*. Prefaţă şi texte introductive de Victor Ieronim Stoichiţă. Bucureşti, Ed. Meridiane, 1982 (N. tr.).



120. Picasso,
Las Meninas, după Velázquez,
19 septembrie 1957,
ulei pe pânză,
162 x 130 cm,
Barcelona, Museu
Picasso.

„La fel, arta picurii trebuie să aibă în vedere nu numai lucrul pictat pe perete ori pe pânză, ci şi peretele sau pânza însăşi, ca materie a acelei forme."80*

Substanţa acestei antiteze a trecut în scenariul realizat de Velázquez. Acest scenariu este „prins" între evidenţa materială a pânzei şi imaginea sublimată a oglinzii. Dar noutatea demersului rămâne de netăgăduit: faptul că Velázquez transformă oglinda zuccariană din sintetizator de imagini în reflex al unei singure imagini, şi faptul că această imagine ne este accesibilă doar ca „materie" (pânza) şi ca „formă pură" (oglinda) – acest fapt arată că oglinda nu mai este aici „instrument al erudiţiei", ci „instrument al metodei".

Ingenium-ul lui Velázquez şi capacitatea sa de a combina (şi de a-şi oculta) sursele de inspiraţie au fost lăudate fără

* *Ibidem* (N.tr.).

121. Jan V
de Vries,
pentru
„Perspect
Leyda, 16

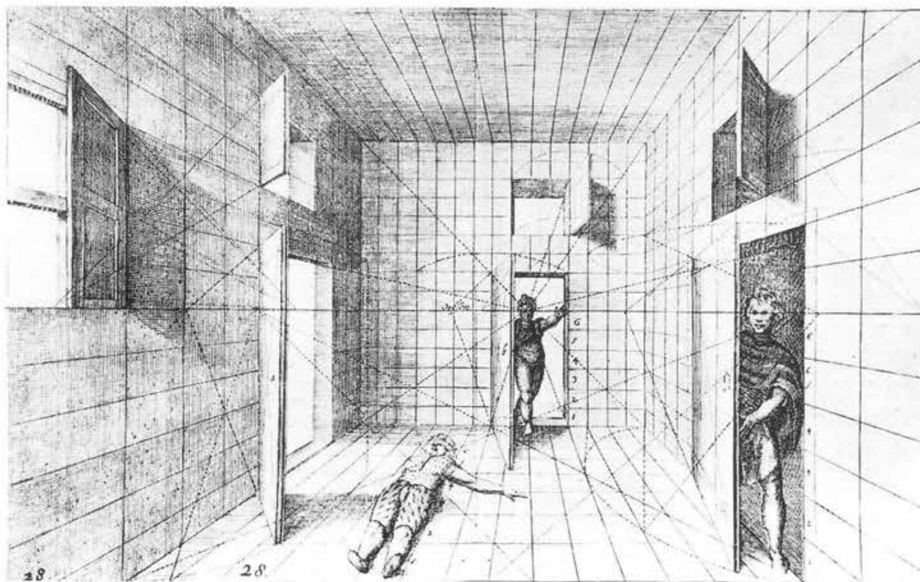


rezerve de către primii săi comentatori[81]. Putem merge cu explorarea surselor *Meninelor* încă și mai departe.

Punerea în scenă a creației picturale se petrece într-o sală cu picturi, între reversul pânzei și oglinda care-i reflectă aversul. Pânza și oglinda sunt, într-un fel, „limitele" imaginii. Ele sunt, în același timp, niște imagini în stare de limită: nu-încă-imagine/mai-mult-decât-imagine. Motivul pânzei ca suport material al imaginii apare adesea în poezia spaniolă a Secolului de Aur. Pentru Lope de Vega, pânza pictorului (Sfântul Luca) nu este decât un „văl de pânză umană" ce ascunde „adevăratul tablou"[82]. Încă și mai extremist, Góngora vede în pânză neantul imaginii: rămășițele sale, mormântul său[83].

Nimic nu permite să se stabilească cu certitudine dacă Velázquez dorea să facă aluzie, într-un fel sau altul, la această tradiție, dar este greu de crezut că plasând șasiul operei *in fieri* „în deschiderea" tabloului, el nu va fi voit să se refere în mod conștient la o antiteză tradițională. Primul său biograf notase deja de altfel înclinația pictorului pentru „speculație" (*lo speculativo*)[84].

Este semnificativ că singura interpretare „gongorică" a tabloului *Las Meninas* care ne-a parvenit aparține unui pictor, spaniol și el, versat în tot ceea ce era *agudeza y arte del ingénio*: într-una din numeroasele sale pastișe, Picasso, glosând asupra lui Velázquez, înlocuiește șasiul tabloului incipient cu un sicriu și îl face pe pictor să dispară (il. 120).



121. Jan Vredeman de Vries, Gravură pentru „*Perspectiva*", Leyda, 1604.

Las Meninas este un tablou „deschis“, nu numai pentru că este „interpretabil la infinit“, ci şi din punctul de vedere al structurii sale spaţiale. Personajele ne privesc, suprafaţa tabloului este „accesibilă“ în sensul fizic al termenului. Caracterul său de spaţiu practicabil, structura sa de „trecere“ este subliniată prin uşa deschisă din ultimul plan. În ambrazura acestei uşi se găseşte un privitor[85]. El a fost identificat, de multă vreme, cu José Nieto y Velázquez, şambelan al reginei. În cadrul scenariului din care face parte, el poate fi considerat ca o întrupare a „ochiului surprins“. Ceea ce noi contemplăm prin rama tabloului, el contemplă în sens opus, prin cadrul uşii. El este în *spatele* scenei, aşa cum noi suntem *în faţa* ei. El ne comunică însă „surpriza“ pe care trebuie să o resimţim, la rândul nostru, „în faţa“ acestei mari ambrazuri[86], care poartă numele de *Las Meninas*.

În faţa ochilor noştri se desfăşoară un scenariu de producţie la persoana întâi: Velázquez ne priveşte. Pentru Nieto, acest scenariu este inversat: este un scenariu „la persoana a treia“. Nieto îl vede pe pictor din spate, dar are în schimb avantajul pe care noi nu-l vom avea niciodată: singur, el vede din faţă tabloul la care lucrează Velázquez. El este, de asemenea – şi e poate funcţia sa cea mai importantă –, manipulatorul unei perdele (*sumiller de cortina* era numele însărcinării sale), adică manipulator al „reprezentării“. Aşa cum perdeaua roşie din portretul suveranilor, vizibilă prin reflex în oglindă, era un semn al „apariţiei regale“[87], cea a lui Nieto este un semn epifanic. Ea ne anunţă apariţia regilor (dar ei nu sunt oare, într-un fel, deja acolo?) sau, poate, *apariţia* pur şi simplu: „dezvăluirea“, în sens invers, a unui scenariu în care reprezentarea „se face“.

Pentru a sublinia funcţia-cheie a acestei figuri, Velázquez a făcut să conveargă toate liniile perspectivei tabloului către un punct unic: mâna lui Nieto (il. 119). Acest personaj, care „deţine“ trama spaţială a imaginii şi „centralizează“ astfel reprezentarea, ar fi putut fi „luat“ lesne de către Velázquez din vreun manual de perspectivă, precum acela al lui Vredeman de Vries (1604) (il. 121). Dacă el se inspiră dintr-un astfel de manual, o face – şi nu mai are de ce să ne mire – într-o variantă care-i este proprie. La De Vries, toate liniile de fugă converg către *ochiul* unui personaj care stă în ambrazura unei uşi. La Velázquez, acestea converg către *mâna sa*. Aşadar, cu această mână, care deţine trama perspectivei şi manipulează perdeaua, Velázquez „încheie“ tabloul.

Mai mult decât un „ochi curios“, aşadar, José Nieto y Velázquez (coincidenţa celui de-al doilea patronim cu cel al pictorului a fost remarcată în mai multe rânduri[88]) – aşa-numitul *sumiller de cortina* deci – este o „mână operantă“. El

122. Goya, *Autoportret*, către 1790-… ulei pe pânză 42 x 28 cm, Madrid, M… de la Real Academia … Bellas Arte… Fernando, Madrid.



122. Goya, *Autoportret*, către 1790-1795, ulei pe pânză, 42 x 28 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid.

poate fi considerat ca un *alter ego* al privitorului, dar şi ca un *alter ego* al pictorului. Aflându-se în cadrul uşii, el reia, întrucâtva, poziţia lui Velázquez în faţa marelui dreptunghi al pânzei sale. El este un „alt Velázquez"[89], stăpân al reprezentării la rândul său, o reprezentare care, din perspectiva sa, nu este „imagine pictată", ci apariţie[90].

Hubert Damisch sugera recent că unul dintre modelele importante ale *Meninelor* – *Portretul soţilor Arnolfini* de Van Eyck (il. 90) – putuse juca un rol important în jocul reprezentaţional instituit de Velázquez în ultimul plan al tabloului său. La Van Eyck, oglinda convexă oferea imagi-

nea martorilor evenimentului (oare pictorul se număra printre ei?), care se aflau dincoace de „frontiera estetică". Imaginea reflectată funcţiona ca proiecţie a „martorilor" în operă. Cadrul uşii, sigla pragului ce-l separă pe contemplator de imagine, era *în* oglindă. El încadra imaginea reflectată a privitorului-martor. *Meninele* ar fi deci rezultatul unei „deconstrucţii". Velázquez ar fi separat funcţia oglinzii de aceea a uşii; el le-a reprezentat pe ambele, ca suprafeţe încadrante, în ultimul plan al tabloului său; el plasează, în oglindă, „pictura", şi, în ambrazura uşii, o figură mixtă ţinând deopotrivă de „privitor" şi de „autor", fără a fi complet nici unul, nici celălalt[91].

Trebuie să notăm aici că primul „interpret" care nu a ezitat să propună o conjuncţie între cei „doi Velázquez" a fost un artist: Goya[92]. Făcându-şi propriul autoportret către 1790 (il. 122), el s-a reprezentat în faţa unui şevalet, cu penelul şi paleta în mână – ca Diego da Silva y Velázquez –, dar în *contre-jour*, cu capul văzut din trei-sferturi, cu mâna atingând „pânza", ca José Nieto y Velázquez.

„Pictură despre pictură", *Las Meninas* a fost poate interpretată într-o manieră mai adecvată cu instrumentele picturii înseşi; aşa cum unei aporii nu-i putea răspunde decât o altă aporie. Mi se pare că tocmai din acest caracter aporetic decurge sensul tabloului lui Velázquez şi – de ce să n-o spunem? – fascinaţia sa: în această aparentă libertate pe care i-o lasă privitorului-interpret, forţându-l totodată să mediteze, fără drept de apel, asupra paradoxului reprezentării.

Tabloul lui Vermeer, aflat astăzi la Viena (il. 123), este menţionat pentru prima oară în 1676 sub numele de *De Schilderconst* („Arta Picturii"). El a fost creat după toate probabilităţile în jurul lui 1665 şi nu a părăsit casa lui Vermeer decât după moartea sa (1675)[93]. Putem considera acest tablou ca un „scenariu de producţie la persoana a treia".

O tapiserie grea ce serveşte drept perdea tocmai a fost ridicată asupra unui atelier de pictor. Acesta din urmă este la şevaletul său; îl vedem din spate. Elegant înveşmântat, purtând pe cap o beretă, el este în curs de a picta. Se zăresc peste trei sferturi din tabloul său, de-abia început. Pensula sa atinge pânza în locul unde putem vedea deja câteva frunze de lauri de un verde albăstrui. Mâna care ţine pensula este susţinută de o baghetă cu măciulie roşie. Cealaltă mână, stânga, este invizibilă: poziţia pictorului nu ne permite să o zărim, dar putem presupune că ea ţine paleta.

Chipul pictorului ne rămâne, şi el, inaccesibil. O uşoară torsiune spre stânga indică însă că el este pe cale

123. Vermeer din Delft, *Arta Picturii (De Schilderconst)*, către 1665, ulei pe pânză, 120 x 100 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Vermeer din
t,
Picturii (De
lderconst),
1665,
pe pânză,
x 100 cm,
a,
sthistorisches
eum.



de a privi modelul. Acesta se află nu departe de el, lângă perete. Este o fată tânără înveşmântată într-o largă mantie albastră, purtând pe cap o cunună de lauri, o trompetă în mâna dreaptă, o carte în cea stângă. Corpul său este parţial ascuns de o masă care se găseşte între ea şi pictor. Pe masă zac, într-o anume dezordine, câteva obiecte: o carte, un mulaj din gips, un caiet de schiţe, un fular... Capul modelului se detaşează pe o mare hartă geografică, agăţată pe peretele zugrăvit cu var. O inscripţie ne spune că este vorba de harta celor „Şaptesprezece Provincii Unite“.

Camera-atelier este extrem de simplă. Ea primeşte lumina dintr-o sursă situată la stânga şi vădeşte o perspectivă foarte calculată, accentuată prin liniile de fugă ale dalajului negru cu alb şi prin succesiunea grinzilor tavanului. Două scaune completează mobilierul (unul în primul plan, celălalt în ultimul). O notă de lux este adusă de candelabrul aurit cu acvilă bicefală şi de tapiseria scumpă.

Pentru a înţelege *Arta Picturii* (care este denumită astăzi uneori *Atelierul*), trebuie să o situăm în tradiţia de care aparţine tabloul, şi pe care o încheie totodată. Reprezentându-l pe pictor la lucru, văzut din spate, şi facilitând accesul privitorului la opera *in fieri* şi la model, Vermeer îşi asumă poziţia unui „pictor exotopic", ce vorbeşte despre un „autor endotopic" (despre un „alt" autor) care se găseşte *în* imagine[94]. Pictorul *din* tablou, autorul reprezentat, „ar putea" fi „el însuşi", fără să o putem dovedi vreodată. Întrucât pictorul lui Vermeer ne întoarce spatele, el va fi mereu, „el", „un altul".

Dacă comparăm *Arta Picturii* cu cele mai vechi exemple ale genului – *Atelierul* lui Van Craesbeeck (il. 116) sau cel al lui Molenaer (il. 117) –, remarcăm destul de lesne trăsăturile comune ca şi diferenţele. Aspectele comune privesc atât legile generale ale scenariului la persoana a treia, cât şi anumite detalii ale reprezentării. Prezenţa hărţii în atelier este unul din ele, raportul pictorului cu modelele sale, de asemenea.

La Van Craesbeeck (il. 116), faptul că ne găseam în prezenţa unei şedinţe de poză era indicat în mod explicit. Modelele se dispuneau într-o „Alegorie a celor cinci simţuri". Scena în ansamblul său ne înfăţişa un atelier „real", dar tabloul în devenire ţinea, în schimb, de alegorie. La Vermeer (il. 123), ambianţa de „atelier" este poate mai puţin caracterizată, dar se observă totuşi şevaletul, un caiet de schiţe şi un mulaj. Tânăra drapată, cu atributele în mâini, cu cununa de lauri pe cap, formează subiectul unic al viitoarei pânze. Ea este un „model" în atelier, dar, în tablou, ea se va transforma într-o „personificare": Clio, sau „Gloria", au spus interpreţii[95]. Marea diferenţă dintre opera lui Vermeer şi precedentele sale constă într-o anume condensare a întregii puneri în scenă.

Atât Van Craesbeeck (il. 116), cât şi Molenaer – în ciuda caracterului ludic al Atelierului său (il. 117) –, concep prezenţa operei *in fieri* ca pe o „inserţie laterală". La Craensbeeck, pictorul se află în extremitatea stângă a reprezentării; la Molenaer, şevaletul este situat în extremitatea dreaptă. Prezenţa şi vizibilitatea pictorilor rezultă din „reculul" „camerei". Această „cameră" ar putea, la limită, să revină în poziţia sa iniţială, avansând în tablou şi lăsând în afara câmpului său ceea ce face din aceste imagini nişte sce-

124. Verm
Delft,
Alegoria
Credinţei
Noului
Testament
către 1670
ulei pe pân
114 x 89 c
New York
Metropoli
Museum.

narii de producţie: pictorul, scaunul său, şevaletul, pânza sa. Nu acesta este cazul şi la Vermeer.

Aici pictorul a cucerit chiar spaţiul reprezentării. El nu mai este o prezenţă „laterală", chiar dacă ocupă încă partea dreaptă a tabloului. Raportul care se instituie între model (tânăra fată), context (harta, masa), pânză şi pictor a devenit mai strâns. Nu putem „decupa" pictorul raportat fără a distruge tabloul.

Un alt aspect ce diferenţiază imaginea veermeriană de antecedentele sale este caracterul său „indiscret". Orice scenariu de producţie la persoana a treia este, într-un fel, rodul unei indiscreţii: vedem un artist care lucrează, îl observăm din spate (în vreme ce „el" nu ne poate „vedea"), îi privim, peste umărul său, activitatea. Această tentaţie a privirii a devenit, la Vermeer, tema tabloului.



124. Vermeer din Delft, *Alegoria Credinţei (Novum Testamentum)*, către 1670, ulei pe pânză, 114 x 89 cm, New York, Metropolitan Museum.

Întrucât pictorul și arta lui au devenit centrul reprezentării, întrucât autorul endotopic este absorbit de spațiul său de producție, orice contemplare exotopică este o „infracțiune". Privirea implicată a spectatorului este tematizată pe mai multe niveluri. Primul este cel al unei antiteze: modelul are ochii plecați, pictorul ne întoarce spatele. În tablou nu există nici un „ochi" vizibil, capabil să ne întâlnească privirea sau să-i răspundă. Până și masca ce zace pe masă este „oarbă".

În fața acestei „pudori" a imaginii, orice contemplare își sporește caracterul său indiscret. Este de altfel ceea ce Vermeer ține să ne semnifice prin importanța acordată motivului perdelei ridicate. Avem acces la ceva care, „de obicei", este inaccesibil. „În mod normal" privim o operă de artă, iar nu „fabricarea" ei. Aceasta din urmă este un lucru „tainic". A avea acces la ea constituie un privilegiu și un eveniment.

Am avut deja prilejul să mă opresc asupra motivului perdelei raportate în pictura secolului al XVII-lea (*supra*, cap. III). Era vorba acolo (il. 36, 37) de punerea în scenă a tentației scopice, de autodenotația tabloului ca tablou, de contemplarea ca dezvăluire. Problema se pune altfel la Vermeer. Aici, perdeaua este internă reprezentării: ea acoperă /descoperă nu un tablou, ci geneza acestuia. Scena la care asistăm nu este însă un spectacol, și asta pentru simplul motiv că personajele sale ne ignoră. Ele nu se oferă privirii noastre, privirea noastră este cea care le „surprinde".

Dacă este așa, o întrebare se impune: cine este cel care ridică perdeaua, pentru a transforma, prin „infracțiune", ședința de poză în „reprezentare"? Această întrebare este fundamentală, pentru că ea se naște din însăși structura imaginii: dezvăluirea ne este prezentată *in actu*, ea constituie elementul cel mai dinamic al tabloului în integralitatea sa. Perdeaua se înfășoară în jurul ei înseși, ea formează o mare spirală a cărei mișcare trebuie încă urmărită. Scena este statică, dezvăluirea care ne permite să asistăm la ea e dinamică. Perdeaua *tocmai a fost* ridicată sau, poate, este *pe cale* de a fi ridicată. Ea poate recădea dintr-un moment într-altul. Scaunul care o susține este un sprijin evident, dar „slab". Mult mai importantă este forța care acționează perdeaua din exteriorul câmpului vizual cuprins în tablou. Autorul acestei operații este invizibil. Nu vedem mâna care acționează marea tapiserie, dar prezența sa anonimă este „puternică".

Nu este singura ocazie când Vermeer se servește de acest procedeu. Îl regăsim, de asemenea, în *Alegoria Credinței* (*Novum Testamentum*) de la Metropolitan Museum din New York (il. 124). Acest tablou este una dintre operele veermeriene în fața cărora istoricii de artă, încă de multă vreme, și-au exprimat nedumerirea, sau chiar anumite rezerve. Ea a fost desemnată ca o „alegorie fără fantezie și nici

inspirație"[96], spațiul său a fost caracterizat ca „dormitorul unei bigote"[97], eroina ca o „comediantă lacrimogenă"[98]. Consider că nu se poate înțelege acest tablou decât având în vedere înrudirea sa cu *Atelierul* aceluiași pictor (il. 123). Într-adevăr, acestea sunt niște pânze de mari dimensiuni (120 x 100 cm pentru *De Schilderconst*; 114 x 98 cm pentru *Novum Testamentum*), ce constituie excepții în cariera lui Vermeer, care nu a pictat de obicei decât tablouri de format redus.

Dar aceste două pânze, pe care Vermeer nu le-a vândut niciodată[99], au alte elemente comune. Unul dintre ele este tocmai perdeaua. Împinsă – sau trasă – spre stânga, ea ne permite accesul la imagine. În *Atelierul* de la Viena (il. 123), avem de-a face cu scena nașterii unui tablou alegoric; în tabloul de la New York (il. 124), cu o alegorie.

Alegoria Credinței este singurul tablou cunoscut al lui Vermeer care ar fi în mod explicit o alegorie. Dar este oare într-adevăr *o alegorie* sau doar *reprezentarea punerii sale în scenă*? Vedem o femeie bogat înveșmântată, privind în sus, cu mâna dreaptă pe inimă și cu piciorul pus pe un glob terestru. Ea se află într-un interior ușor localizabil: este o încăpere dintr-o casă olandeză, cu mobilele sale și cu decorația sa. Pe dalaj, tipic pentru tablourile veermeriene (inclusiv *Atelierul*), există însă trei elemente simbolice: mărul mușcat, șarpele strivit, piatra care îl strivește. Din tavan (foarte asemănător, și el, cu tavanul *Atelierului*) atârnă o mare sferă de sticlă, legată cu o panglică albastră. Alte obiecte decorează camera și angrenajul lor joacă un rol important în construirea mesajului alegoric. Acest mesaj (triumful Credinței catolice pe pământ în numele lui Cristos și al jertfei sale[100]) este construit cu ajutorul unor obiecte și imagini (glob, potir, crucifix, tablou, paravan, sferă). Cel puțin două dintre ele – o știm astăzi datorită inventarelor de bunuri ale pictorului – se găseau în posesia sa: crucifixul de abanos și tabloul reprezentându-l pe *Cristos răstignit*[101]. Am putea adăuga paravanul din piele aurită: el apare (dar dispus orizontal) în *Scrisoarea de dragoste* de la Amsterdam (il. 29).

Specialiștii în iconografie și emblematică au reușit să descifreze sensul fiecărui obiect reprezentat, dar s-au blocat în privința unuia dintre ele, aparent neînsemnat sau indescifrabil: panglica albastră de care atârnă *sphaera vitrea*. Faptul că nu s-a găsit nici un sens simbolic acestei panglici trimite în mod clar în direcția ipotezei sugerate de alte câteva indicii, și anume că ceea ce vede privtorul nu este un tablou alegoric pur și simplu, ci punerea în scenă în vederea realizării sale. În acest caz, panglica albastră atât de discutată nu ar fi decât

un semn al improvizației scenografice, și nu un semn neapărat simbolic.

Istoricii au atras atenția de multă vreme asupra asemănării interiorului unde se află personificarea Credinței (il. 124) cu alte camere veermeriene, între care cea a *Atelierului*[102]. Prima menționare a tabloului, în cursul vânzării sale la licitație din 1699, lasă să se presupună că în el se vedea pe atunci, mai degrabă decât o „alegorie", „reprezentarea unei alegorii": „o femeie așezată, cu mai multe semnificații, personificând Noul Testament..."[103].

Ambiguitatea acestui tablou este cu atât mai importantă, cu cât Vermeer ar fi putut foarte ușor să o risipească. El poseda darul (și gustul) de a lăsa *în* tablou urma sa de autor: oglinda ce reflectă șevaletul, prezentă în planul secund al *Doamnei la spinetă* (il. 85) demonstrează aceasta. În *Alegoria Credinței*, există, de asemenea, o suprafață reflectantă: sfera de sticlă. Ea dobândește, în contextul alegoric, semnificația microcosmosului. Ea este de asemenea, în multe scenarii de producție, una dintre metodele clasice ale autoproiecției auctoriale (il. 109). La Vermeer, se poate vedea reflexul unei ferestre și imaginea deformată a obiectelor care se găsesc pe masă. Am căuta însă în zadar imaginea autorului: nu pentru că el nu ar fi aici, dar curba convexă a sferei este atât de accentuată, încât în locul unde ni se pare că-l zărim, nu se vede, în realitate, decât o umbră. Avem astfel impresia că pictorul l-ar fi *îndemnat* pe privitor (privitorul familiarizat cu opera sa și cu tradiția autoreflexiei) să-l *caute*, *ascunzându-se*, în ultimul moment, de privirile sale.

Oricum ar fi, *Novum Testamentum* (il. 124) și *Arta Picturii* (il. 123) se prezintă ca două imagini în raport dialectic. Prima dintre ele este o „alegorie" din care autorul s-a retras; cealaltă este o alegorie în care autorul s-a proiectat. *Fără* prezența pictorului la lucru, *De Schilderconst* nu ar fi decât un tablou alegoric în maniera lui *Novum Testamentum*. *Cu* o posibilă inserție auctorială, *Novum Testamentum* nu ar fi decât un scenariu de producție, în maniera *Atelierului*.

La toate acestea se adaugă elementul important al „intrării" în imagine. Atât în *Atelier*, cât și în *Alegoria Credinței*, perdelele din tapiserie sunt semnul intruziunii privitorului într-un spațiu altfel ocultat. Există însă diferențe vizibile între maniera de a prezenta cele două imagini. În *Alegoria Credinței* lipsește violența mișcării imprimate tapiseriei. Unghiul vizual de la care pornește reprezentarea este, și el, diferit: în *Alegorie* se vede, aproape în întregime, scaunul pe care atârnă perdeaua; se vede de asemenea – aproape – locul unde tapiseria atinge podeaua. În *Atelier*, unghiul vizual s-a apropiat în mod simțitor de reprezentare.

125. Gab[...] Metsu, *Scenă de*[...] către 166[...] Los Ang[...] County [...] of Art.

Privitorul se găsește în imediata apropiere a acestei limite a imaginii care este perdeaua, în timp ce, în *Alegoria Credinței*, o anumită distanță în raport cu privitorul rămâne. Aceste schimbări par a corespunde unei sciziuni a întrebării referitoare la reprezentare.

În cazul lui *Novum Testamentum* (il. 124), această întrebare pare a fi următoarea: „Pictorul este oare implicat în această alegorie (punere în scenă a unei alegorii)? Dacă da, unde este el?" Aici nu este vorba de o întrebare inutilă, întrucât alți pictori – Gabriel Metsu de exemplu (il. 125) –, a căror familiaritate cu arta lui Vermeer este binecunoscută, au pictat scene absolut asemănătoare prin punerea în scenă cu ajutorul perdelelor, dar utilizând un alt unghi vizual și integrându-l pe pictor în reprezentare.

În fața *Artei Picturii* apar alte întrebări. „Cine este pictorul care ne întoarce spatele? Cine dezvăluie spațiul unde pictează pictorul? Cine pictează «dezvăluirea actului picturii»?" Disimulării autorului endotopic îi corespunde,



125. Gabriel Metsu, *Scenă de atelier*, către 1665, Los Angeles, County Museum of Art.

așadar, la Vermeer, o sciziune a instanței auctoriale exotopice. Există deci – și paradoxul este evident – „doi" autori exotopici: unul care joacă un rol în prezentarea imaginii („ridicătorul" perdelei); un altul care transformă această prezentare în „pictură". Acești „doi autori" au în comun faptul că acționează, fiecare în felul său, asupra reprezentării, din exterior. Unul dintre ei („omul cu perdeaua") este doar manipulatorul reprezentării. Celălalt – autorul tabloului expus astăzi la Kunsthistorisches Museum din Viena – are ceva în comun cu eroul tabloului său: ambii sunt „pictori".

„Manipulatorul"/pictorul-personaj/pictorul-autor formează o triadă paradoxală. Dacă ne concentrăm mai mult asupra *Atelierului*, al cărui caracter metaartistic extrem de complex este neîndoielnic, putem duce încă și mai departe studiul manierei în care reprezentarea este tematizată. În centrul imaginii se găsește pictorul în fața șevaletului său. Pânza sa, întinsă pe șasiu, este aproape goală. Nu în întregime, totuși. Ea are deja un fond, un prim strat de culoare neutră, pe care pictorul a trasat conturul modelului și este în curs de a aplica primele tușe de pensulă. Numai comparând aceste tușe cu modelul care se află în fundalul încăperii, vom recunoaște primele frunze ale unei cununi de lauri. Asistăm astfel la nașterea unei imagini, surprinsă în momentul său inițial: fond pregătit/desen/tușe de culoare.

Această suprafață în curs de a fi acoperită cu semne este situată în centrul reprezentării. Ea nu este însă decât *una* dintre suprafețele-imagini ale tabloului. Celelalte, care dublează limitele reprezentării, sunt: harta geografică (în arierplan) și tapiseria (în primul plan). Ele sunt amândouă, harta și tapiseria, niște suprafețe saturate de semne, fără a fi însă niște „tablouri". Ele sunt, așadar, nu numai limitele reprezentării, ci și niște reprezentări în stare de limită. Astfel, *pictura* „se face" între extremele *hărții* și ale *tapiseriei*. Ea nu este nici una, nici cealaltă. Ea este însă tematizată antitetic atât de una, cât și de cealaltă.

Trebuie să reamintim aici pe scurt problemele reprezentării ridicate de această celebră hartă geografică. În afara câmpului său central, ea mai conține și o bordură formată din „vederi" de orașe, raportate în perpesctivă. Proiecțiile cartografică și perspectivică sunt astfel juxtapuse. Această juxtapunere este de asemenea tematizată la nivelul simbolic prin cele două personificări ce flanchează cartușul „legendei" sale: cea a „Picturii" și cea a „Geografiei". Prima ține în mână o paletă și niște pensule și derulează pergamentul unei vederi citadine.

În hartă, așadar, avem de-a face cu o a doua tematizare a „artei picturii", o tematizare în miniatură și *„en abîme"*, în raport cu reprezentarea centrală a pictorului la șevaletul său. În hartă, *Pictura* este pusă *en abîme* și tematizată prin antiteză: îi este opusă *Geographia*.

Harta geografică vizibilă la limita *Atelierului* lui Vermeer este o suprafață acoperită de semne, dar nu este un „tablou". În scenografia *Atelierului*, marginile pânzei și cele ale hărții „se ating". Șevaletul se detașează pe fundalul unei hărți. De aici nu reiese „similaritatea"[104] lor, ci, dimpotrivă, „alteritatea" lor. La cealaltă limită a reprezentării se găsește perdeaua-tapiserie. Valoarea sa antitetică nu este greu de sesizat. Ea se raportează în primul rând la tablou în ansamblul său, apoi la suprafețele de reprezentări prezentate în imagine: pânza pe șevalet, harta pe perete.

Tabloul în ansamblul său nu *este posibil* decât pentru că perdeaua s-a ridicat. Cu un moment înainte – cu un moment înainte ca scenariul de producție *să poată* deveni subiectul unui tablou –, toată suprafața era ocupată de o tapiserie-perdea, de o tapiserie care ascundea accesul la reprezentare și care nu era decât o țesătură colorată. Față de harta geografică, care formează, într-un fel, pandantul său, această tapiserie este o suprafață acoperită de semne fără semnificații.

O privire atentă ne dezvăluie faptul că, în poziția sa „inițială" (înainte ca ea să se fi înfășurat în jurul ei înseși), această perdea era *reversul unei tapiserii*. Dacă privitorul ar fi apărut „cu un moment înainte", el n-ar fi văzut decât un amestec de culori și de noduri, o încrucișare de fire și de urzeală. Acest „dacă" este conținut chiar în mișcarea perdelei, în echilibrul său instabil și în toată partea sa superioară ce-i arată reversul. Ridicată, înfășurată, tapiseria deschide accesul către imagine și se rulează asupra ei înseși prezentându-ne aversul său. Ea ne arată imaginea, și, la limita tabloului, se arată ca imagine. După exemplul hărții – dar într-o altă manieră –, tapiseria se propune ca o „țesătură" de semne care întâlnește „tabloul" nu într-o relație analogică, ci metaforică și antitetică.

Țesătura, broderia, tapiseria sunt forme interșanjabile ale unui vechi *topos*. Este *topos*-ul „textului" ca încrucișare a „urzelii" și a „firelor". Avatarurile sale în secolul al XVII-lea și contactele sale cu arta picturii ar merita un studiu aprofundat. Frecvența reprezentărilor de covoare sau de tapiserii în pictura olandeză are, foarte adesea, motivări de ordin metaartistic. În contextul discuției noastre, este semnificativ să notăm că scrierile asupra artei tratează motivul tapiseriei fictive o dată cu acela al perdelei în *trompe-l'oeil*. Se invocă

anecdota antică privind competiţia dintre Zeuxis şi Parrhasios[105], în cursul căreia cel din urmă a oferit un tablou care reprezenta *doar* o perdea (*linteum*). El l-a înşelat în acest mod pe marele Zeuxis, care a cerut să se ridice perdeaua pentru a putea vedea în sfârşit tabloul. La Samuel van Hoogstraten (1678), citim, în chip de comentariu la această anecdotă, „că nu se poate, aşadar, dobândi gloria pictând perdele (*behangsels*) şi tapiserii (*tapijten*) după cum se spune că a fost cazul lui Parrhasios"[106]. Tapiseria ca „dublu" al „tabloului", ca „simulacru" al acestuia din urmă, era deci un fapt recunoscut şi care putea fi recunoscut.

A spune cu precizie ce intra în intenţiile lui Vermeer, din tot acest context metaforic din jurul motivului tapiseriei în secolul al XVII-lea, este un lucru aproape imposibil. Dar dovada furnizată de imagine va fi, pentru moment, suficientă. Într-un tablou ce tematizează „arta picturii", Vermeer situează în primul plan o tapiserie şi, în arierplan, o hartă geografică. Tapiseria deschide/acoperă reprezentarea; ea „atinge" cu una din marginile sale harta, care, la rândul său, este „atinsă" de pânza pictorului. Tapiseria ne arată reversul său şi, prin înfăşurare, aversul său. Ea acoperă o parte a „picturii" şi îi descoperă o alta. Ea este, ca şi harta, o mare piesă de bravură picturală: reprezentând o „altă" tehnică a reprezentării, ea este tradusă în pictură prin pictură şi pentru pictură[107]. Cât despre „pictura" veermeriană, ea este capabilă să înglobeze reprezentarea actului pictural şi a limitelor sale metaforice, harta şi tapiseria. Dacă ea poate să o facă, este pentru că tabloul în ansamblul său e structurat pornind de la un cod de reprezentare superior atât cartografiei, cât şi artei ţesătorului: acest cod este perspectiva.

Există alte două suprafeţe pe care de-abia le-am menţionat până aici, incluse, şi ele, în scenariul genezei imaginii. Ele îi marchează, ca să zicem aşa, *cealaltă limită*, o limită de astă dată genetică şi nu metaforică. Ele sunt pânza pregătită, dar (aproape) goală şi peretele zugrăvit. Aceste două suprafeţe dialoghează. Dialogul lor este profund şi priveşte, din nou, toată reprezentarea: „fundalul" tabloului lui Vermeer este dublat/reprezentat de peretele văruit. Dincolo de hartă, la limita extremă a acestei reprezentări punând în joc pictura, cartografia şi ţesătura, la limita însăşi a *reprezentabilului* se găseşte peretele alb.

Adevăratul mare contrast ce structurează toată imaginea lui Vermeer va fi atunci cel dintre limita extremă finală a imaginii (peretele) şi limita sa extremă iniţială (perdeaua-tapiserie). Două scaune, unul pus în ultimul plan, celălalt în primul plan, contribuie la marcarea acestui interval funda-

mental. Tot restul se petrece în *interiorul* acestui contrast. Între pestrițul perdelei și albul peretelui se face pictura.

Posibilitatea de a vedea în tablouri precum *Las Meninas* sau *De Schilderconst* efectul unei impulsiuni teoretice devenite discurs pictat este desigur o posibilitate deschisă, dar nu mai puțin problematică. Atât *Las Meninas*, cât și *De Schilderconst* sunt mult mai puțin și mult mai mult decât un tratat de pictură. Ele sunt imagini ale tabloului în curs de a se face, care duc, într-o manieră implicită, tradiția scenariului de producție la cel mai înalt grad al său. Ele sunt ca cele două fețe ale aceleiași probleme, ca cele două soluții – opuse – ale aceleiași aporii.

Prezența artistului operând în sânul operei sale este abordată de Velázquez (il. 119) sub semnul „eului" auctorial, de către Vermeer (il. 123) sub acela al „celuilalt" operant. Velázquez ne arată chipul său, dar ne ascunde opera sa; Vermeer ne arată opera sa, dar ne ascunde chipul său. Unul ține penelul în suspensie, între pânză și paletă, celălalt îl pune pe suprafața pregătită a tabloului în devenire. Ambii situează actul creației lor în centrul problemei reprezentării. La Velázquez domină problema „încadrărilor", la Vermeer cea a „suprafețelor cu semne". La ambii, accesibilitatea la imaginea actului „facerii" implică o „dezvăluire". La Vermeer, aceasta este explicită și tematizată fără echivoc; la Velázquez, ea este disimulată prin jocul perdelelor raportate (una în oglindă, cealaltă în ambrazura ușii) și prin rolul pe care și-l asumă pânza tabloului în devenire. Această pânză este o „metonimie" a perdelei, ca obiect ce dezvăluie/ocultează; ea este negativul reprezentării, și, de asemenea, unul dintre nucleele sale.

Aceste două variante extreme ale „scenariilor de producție" – cea a lui Velázquez și cea a lui Vermeer – pun în joc limitele reprezentării. Oglinda și ramele, la Velázquez; harta și covorul, la Vermeer. Amândoi – dar fiecare pe cont propriu – tematizează deopotrivă tensiunea dintre prezența și absența imaginii. Pentru Velázquez, non-tabloul este reversul său; pentru Vermeer, non-imaginea este peretele alb.

IX. Tabloul întors

Tematizarea scenariului de producție marchează îndeplinirea eforturilor autoreflexive ale picturii. Realizarea conștiinței de sine a imaginii aduce cu o mare aventură al cărei traiect, multiform și întortocheat, se confundă, în ultimă instanță, cu însăși geneza tabloului ca obiect și cu cea a „artei", în sensul modern al termenului.

Problema raportului dintre „artă" și „tablou", așa cum a încercat să o trateze acest studiu, apare în afara diviziunilor cronologice și stilistice tradiționale. Schemele evolutive – precum „Renașterea-Manierismul-Barocul" – au, desigur, meritele lor, între care primul este comoditatea. Dar ele nu ne sunt din păcate foarte utile atunci când trebuie să decelăm efortul depus de imagine pentru a se înțelege și a se defini ea însăși.

Nu este o întâmplare dacă materialul tratat în mod predominant în prezenta lucrare provine din zone geografice numite „periferice", adică Țările de Jos și Spania. Tocmai aici, oarecum izolată atât de „marea cale" a artei italiene, cât și de întreprinderile teoretice ambițioase ce o însoțesc, se desfășoară meditația asupra artei, în primul rând, pe planul metapictural. Problemele ridicate de această meditație sunt trăite și îndurate de imagine în propriu-i trup: dedublare și opoziție, revers și avers, saturație și negație, căutarea limitelor sale interne și a frontierei estetice, căutarea propriilor sale posibilități comunicative, a captivării privitorului și a urmelor autorului. Aceasta nu e decât o listă, incompletă desigur, a elementelor pe care le implică angrenajul metaartistic.

Există, în toată această mișcare neîncetată, dominată de efortul de a defini și a înțelege imaginea, o tensiune persistentă, o punere în discuție a imaginii ca atare, ce atinge uneori stări-limită.

Pe un plan exterior, dar adiacent procesului de geneză al „artei moderne", problema imaginilor, așa cum a abordat-o Reforma, și fenomenele iconoclaste ce o însoțesc, joacă un rol important. Dar există, dincolo de conflictele evidente dintre problematicile teologică și artistică, o tensiune intrin-

secă travaliului imaginii, care vine din înseşi profunzimile sale: naşterea tabloului şi a noilor genuri picturale implică o „decupare" sau o „răsturnare" a vechii imagini; „cabinetele de amatori" – intertexte saturate – pun *en abîme* scenariul propriei lor distrugeri; un Vermeer din Delft (şi un Saenredam) meditează asupra suprafeţelor reprezentării şi asupra negativului lor, peretele alb; Velázquez (şi Rembrandt), asupra materialităţii pure a pânzei.

Marea perioadă metaarstistică a picturii europene se prelungeşte până în anii 70 ai secolului al XVII-lea, ani care marchează ajungerea gândirii asupra artei la contemplarea propriului neant. Acestui fenomen extrem îi voi consacra ultimul capitol al lucrării de faţă.

1.Tablou/relicvă

Cornelius Norbertus Gijsbrechts (către 1610-după 1678) este un pictor din Anvers. Emigrat în Germania, apoi în Danemarca (via Olanda), el a lăsat o operă care numără aproximativ cincizeci de tablouri, toate „naturi moarte". În ciuda incontestabilului prestigiu de care se va fi bucurat în vremea sa – având în vedere numărul imitatorilor şi epigonilor săi –, el a căzut repede în uitare, şi nu a fost redescoperit decât recent de către istoria artei[1]. Adevăratul loc pe care-l ocupă în cadrul acesteia nu poate fi însă înţeles pe deplin decât dacă îi integrăm opera într-o cercetare asupra discursului metaartistic din epoca sa, discurs pe care acest pictor îl abordează de la un capăt la altul al carierei sale şi căruia, în felul său, el îi marchează încheierea.

Trei dintre picturile sale (il. 126, 127, 128) vor ajunge, pentru moment, spre a înţelege demersul său. Tabloul semnat şi datat 1669 (il. 126) reprezintă o natură moartă într-o nişă. Este vorba de un *trompe-l'oeil*, care reia – şi amplifică – soluţia iluzionistă utilizată deja de vechii pictori flamanzi pentru reversurile de tablouri (il.8). Dar aici nu avem de-a face cu un „revers", ci cu un tablou propriu-zis sau, dacă vrem, cu un „revers" devenit „avers".

Am demonstrat deja cum această operaţie de „inversare", importantă în geneza naturii moarte ca gen, survenise la începutul secolului al XVII-lea (il. 13). Care sunt motivele reluării operate de Gijsbrechts la aproape trei sferturi de secol distanţă?

Comparat cu vechile reversuri de tablouri, care prezintă în *trompe-l'oeil* o nişă cu un craniu (il. 8), tabloul lui Gijs-

brechts a câştigat în complexitate. Craniul beneficiază de o abilă punere în scenă, care apelează la simbolismul, deja cristalizat, al *vanitas*-ului. El este flancat de o lumânare stinsă şi de o clepsidră al cărei nisip s-a scurs. O pipă, nişte tutun, un şnur de iască sunt vizibile la stânga; o scoică, o mică cupă cu apă şi săpun şi un pai, la dreapta. Două baloane de săpun plutesc în spaţiul nişei; o cunună de spice uscate se formează în jurul craniului, al cărui maxilar lipsit de dinţi se găseşte pe o mică vioară care, la rândul său, se sprijină pe o filă de pergament cu scriitură greu descifrabilă, dar care serveşte drept suport semnăturii pictorului. Totul este redat cu mare grijă şi utilizează efecte iluzioniste pe care genul le consacrase deja: băşicile de săpun şi sfeşnicul lustruit sunt nişte suprafeţe reflectante, iar mica vioară şi pergamentul depăşesc pragul de marmură al nişei.

Trompe-l'oeil-ul şi *vanitas*-ul se reunesc într-un tablou care se joacă pe două planuri diferite – cel al „formei" şi cel al „conţinutului" – cu ideile de „aparenţă" şi de „iluzie". Nimic nu lasă totuşi să se presupună, pentru moment cel puţin, că opera lui Gijsbrechts implică şi o meditaţie asupra reprezentării picturale. Tabloul tematizează, este adevărat, imaginea ca „decupaj al realităţii" (marginile tabloului coincid cu cele ale nişei) şi reia, la câteva decenii distanţă, una dintre problemele cele mai arzătoare pe care noua pictură le-a cunoscut în epoca naşterii sale: cu un secol mai devreme, „tabloul" lui Gijsbrechts ar fi fost „reversul unui tablou". Maniera în care pictorul a reluat această tradiţie – şi motivele acestei reluări – nu reies în mod evident decât prin comparaţia cu o altă operă (nedatată) a aceluiaşi autor.

Dacă privim atent, aşadar, *Natura moartă* păstrată astăzi la muzeul din Boston (il. 127), remarcăm imediat – şi în ciuda asemănărilor evidente cu tabloul din 1669 (il. 126) – marea sa noutate: aici este vorba de *reprezentarea unei picturi*. Unul dintre colţurile pânzei s-a desprins de şasiu, dezvăluindu-l. Vedem aici „reprezentarea în *trompe-l'oeil* a unei picturi în *trompe-l'oeil*". Nu este numai o dedublare a artificiului iluzionist pe care Gijsbrechts a vrut să o opereze aici, ci şi (şi la acelaşi nivel de importanţă) o dedublare a meditaţiei asupra deşertăciunii lucrurilor. Această idee nu mai aparţine de acum înainte nivelului obiectelor prezente în nişă, ci a invadat pictura ca atare. Colţul de pânză care atârnă lasă să i se vadă reversul şi descoperă şasiul tabloului. Ceea ce vedem nu este *decât o pânză*, cu imaginea aversului său, cu textura pânzei şi cadrul şasiului pe revers. Pânza

126. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Vanitas*, 1669, ulei pe pânză, 87,5 x 69,5 cm, Elveţia, Colecţie privată.



răsucită este pe cale de a se destrăma. Colţul superior drept este deja o relicvă.

Aşadar, travaliul pictorului – „pictura", în general – este pus aici în discuţie. Prezenţa – sau urma – acestui travaliu este tematizată prin bagheta de sprijinit mâna, „uitată" în colţul drept al tabloului. Ea „pluteşte", acolo, ca un al doilea semn autodenotativ. Acesta dialoghează cu tabloul-relicvă, dar într-o manieră antitetică: bagheta de sprijinit mâna este un instrument al *facerii*, destrămarea pânzei este un semn al *des-facerii*. Travaliul pictorului este pus în ecuaţie cu acţiunea destructivă a timpului.

Acest mesaj devine încă şi mai explicit prin apropierea de o altă operă a lui Gijsbrechts, care, din punctul de vedere al metodei reprezentării, marchează desăvârşirea sa (il. 128).



127. Co
Norbert
Gijsbrec
Vanitas,
ulei pe l
84,5 x 7
Boston,
Museum
Arts.

Acest tablou, păstrat astăzi la Muzeul de Stat din Copenhaga, reprezintă un colț de atelier. Nu vedem decât o pânză agățată pe un perete de scânduri. Șasiul este vizibil. Vedem de asemenea sforicelele care întind pânza pe șasiu și instrumentele pictorului (paletă, baghetă de sprijinit mâna, pensule) prezente în primul plan și în relief. Dintre toate aceste instrumente, acela care avansează cel mai mult către privitor este paleta. Agățată în deschiderea imaginii, însoțită de un mic portret oval (un autoportret, probabil), ea formează cu pânza de pe șasiu un fel de balanță cu platouri inegale. Funcția de „tijă a balanței“, asumată de bagheta de sprijinit mâna, subliniază această impresie.

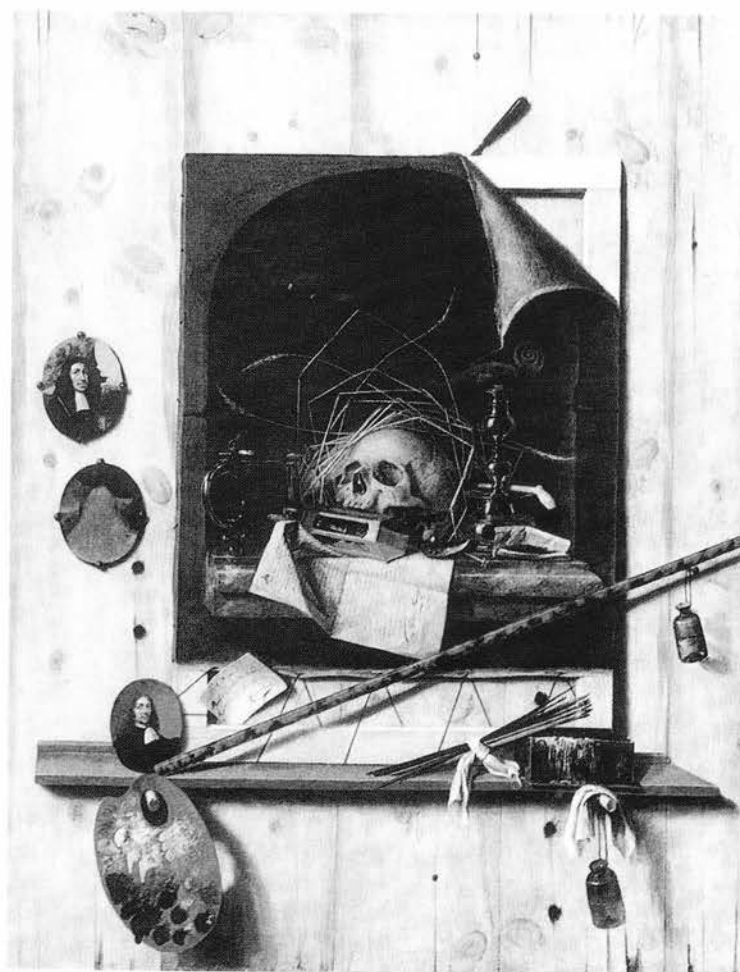
128. Corn
Norbertus
Gijsbrech
Colț de at
„Vanitas“,
ulei pe pâ
152 x 118
Copenhag
Muzeul de

Motivul paletei este purtătorul unei istorii pe care nu o pot expune aici. M-am oprit deja asupra ei, foarte pe scurt:

127. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Vanitas*, ulei pe lemn, 84,5 x 79 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

în autoportretul lui Carracci (il. 104) ea corespunde pânzei de pe şevalet; în *Meninele* lui Velázquez (il. 119), ea era exhibată privitorului şi avea rolul unei „intrări" în scenariul genezei imaginii; în gravura lui Hondius (il. 114), ea simboliza travaliul pictural. „Paleta pictorului este mama tuturor culorilor", spuneau scriitorii despre artă ai secolului al XVII-lea[2]. Ea este imaginea *in potentia*, tabloul *in nuce*.

La Gijsbrechts, ea joacă desigur un rol important, deoarece într-una din primele sale opere care ne-a parvenit (il. 130), paleta este şi suportul semnăturii[3]. În tabloul de la Copenhaga (il. 128), culorile de pe paletă sunt pe cale de a se scurge, pensulele sunt legate în mănunchi, cuţitul pictorului este înfipt în şasiu, chiar în locul precis unde pânza începe să se destrame. Această pânză, înconjurată de instrumentele



128. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Colţ de atelier cu „Vanitas"*, 1668, ulei pe pânză, 152 x 118 cm, Copenhaga, Muzeul de Stat.

pictorului, este rezultatul activității pe care aceste instrumente o tematizează, dar este, în același timp, roasă de germenii distrugerii.

Nu se poate înțelege într-adevăr semnificația operei lui Gijsbrechts fără a o integra în tradiția din care provine[4]. Această tradiție este reprezentată, pe de o parte, de gândirea metapicturală și, pe de altă parte, de tehnica paradoxului, codificată de poetică și retorică. Aceste două aspecte sunt, în epoca ce ne interesează, atât de împletite, încât uneori se dovedește dificilă distingerea lor.

2. Paradoxuri

„Paradoxurile sunt sentințe împotriva opiniei comune", spune titlul unui opuscul anonim publicat la Paris în 1553. *Para-doxa* i se opun lui *doxa*. Ele șochează, ofensează bunul-simț. Paradoxul este, așadar, o chestiune de receptare. Aristotel atrăgea deja atenția asupra acestui fapt, într-un pasaj din *Poetica*: sentimentele provocate de tragedie, spune el, sunt cu atât mai puternice când apar în conflict cu opinia comună (*para ten doxan*)[5]. Paradoxul îl solicită pe privitor, pe auditor sau, în general, pe receptor, într-o manieră mai puternică decât norma. Orice paradox este o chestiune de *techné*[6]. El îl determină pe receptor să verifice validitatea aserțiunii și să demonteze mecanismul care a făcut-o posibilă.

Atunci când tema discursului este arta însăși, paradoxul este dublu implicat. Receptarea discursului se manifestă, în primul rând, sub formă interogativă. Acest tip de problemă a fost deja ridicat în cursul studiului de față: cum poate reprezenta un tablou subiectul reversului său? Cum poate o imagine pictată să fie „catalogul" propriului său conținut? Cum poate un tablou să reprezinte un alt tablou? Cum poate autorul unei opere să fie reprezentat de (în) opera însăși? etc.

În grupul de imagini pe care tocmai le-am analizat (il. 126-128), paradoxul tematizează chiar tehnica paradoxului. Avem de-a face cu tablouri în *trompe-l'oeil* care se propun ca niște realități fictive. Aceste tablouri se dezvăluie ca nefiind decât „materie" (pânză, șasiu, culori etc.), dar această dezvăluire este în realitate o minciună: dezvăluirea este „reprezentată" de un tablou.

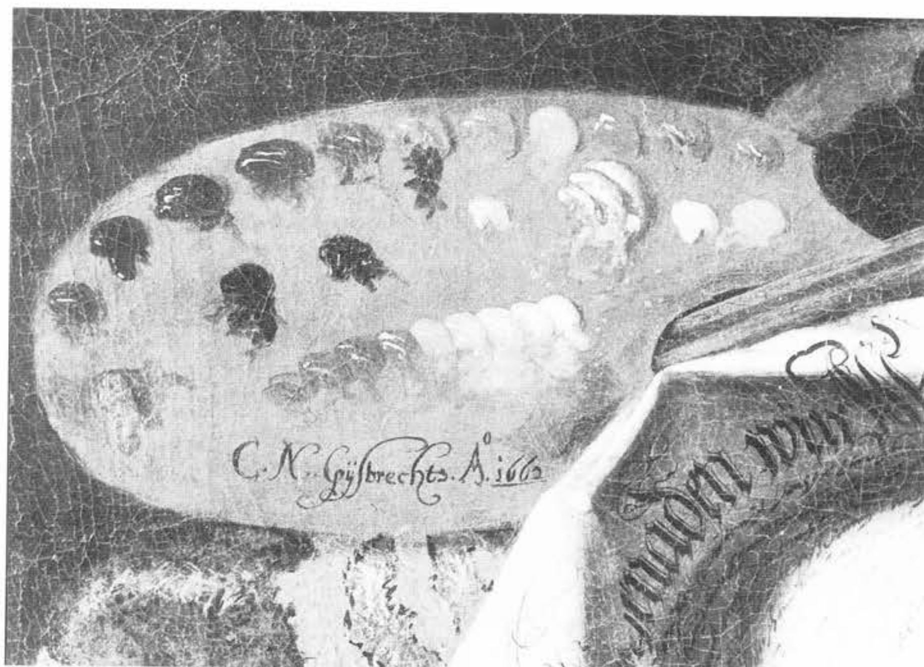
În opera unui imitator al lui Gijsbrechts, Jean-François de Le Motte (il. 129)[7], producția și receptarea „ficțiunii"

129. Jea
de Le M
Colț de
„Vanit
ulei pe
118,7 x
Dijon,
Musée
Beaux-

sunt puse în ecuație. Aceasta se manifestă, în primul rând, prin apariția programatică a două obiecte cu valoare de simbol: paleta și ochelarii. Paleta, obiect al „producției" de imagini, este împinsă – ca la Gijsbrechts – în primul plan. Ea poartă semnătura pictorului, ce se amestecă cu culorile gata să se scurgă. Dar această „semnătură pe paletă" vizează „ficțiunea" în ansamblul ei și îl tematizează pe autor. Ea nu e doar o semnătură de „tablou" (și, într-adevăr, pe pânza raportată, mai există o alta), ci, deopotrivă, o semnătură a mașinii de iluzii care este „pictura". Ochelarii agățați pe perete la dreapta indică faptul că tot acest joc complicat între „pictură" și „realitate" se adresează văzului. Văzul însuși trebuie să se convingă de deșertăciunea picturii.



129. Jean-François de Le Motte, *Colț de atelier cu „Vanitas"*, ulei pe pânză, 118,7 x 90,8 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts.



Acest fapt se situează în prelungirea unei tradiții care cunoscuse, în secolul al XVI-lea deja, expresiile sale literare cele mai marcante. *Despre Deșertăciunea Științelor și Artelor* era titlul unei cărțulii publicate în 1530 de Cornelius Agrippa de Nettesheim – un angrenaj de paradoxuri, pentru că încerca să demonstreze, printr-o scriitură erudită, zădărnicia cunoașterii și neantul literelor[8]. Cărțulia lui Agrippa nu este decât prima dintr-o serie de lucrări cu același subiect. O scriere anonimă intitulată *Paradoxe contre les lettres*, apărută în 1545 la Lyon, își propune „să demonstreze cu argumente iscusite & naturale, că [...] nu există calamitate mai mare printre muritori ca știința vreunei arte..." O asemenea ambiție – scrierea o spune în mod deschis – nu este posibilă decât cu ajutorul unor „argumente iscusite", adică paradoxuri. Dar pentru că el este o repunere în discuție a „artei", pentru că nu are rațiune de a fi în afara antitezei pe care o provoacă receptorului, paradoxul este, în sine, *nimic*[9]. Ajuns la apogeul său, angrenajul paradoxal se blochează: a discuta despre *nimic*, înseamnă a accepta că *nimicul* este *ceva*. Astfel se naște super-paradoxul, cvasi-obsesia secolului al XVII-lea: *De nihilo*.

131. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Tablou întors*, către 1670-1675, ulei pe pânză, 66 x 86, 5 cm, Copenhaga, Muzeul de Stat.

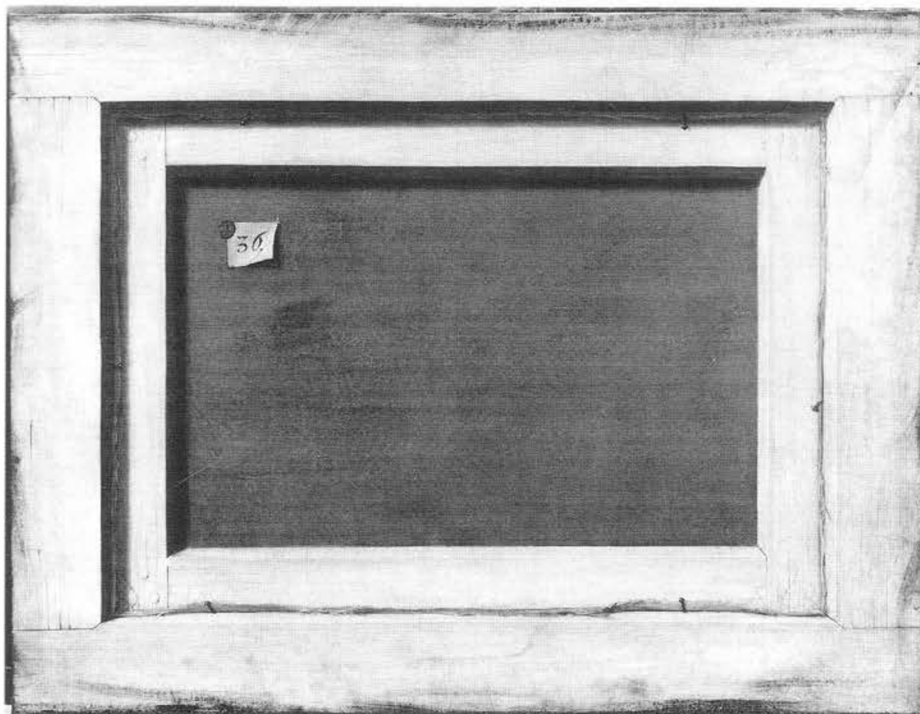
130. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Vanitas*, detaliu, ulei pe pânză, 147 x 116 cm, München, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen.

3. „Mult zgomot pentru nimic“

Dacă manifestarea literară cea mai importantă a acestei discuţii este comedia lui Shakespeare, de la care am împrumutat titlul acestui subcapitol, repercusiunea cea mai importantă pe planul reprezentării picturale a paradoxului *De nihilo* este un tablou de C. N. Gijsbrechts, datând de prin 1675, care se găseşte la Muzeul din Copenhaga (il. 131). El nu reprezintă „nimic“, în afara unui tablou întors.

Cu greu s-ar putea imagina o meditaţie mai extremă[10] asupra tabloului ca obiect şi ca imagine. Ea este însă pe deplin inteligibilă în cadrul gândirii metapicturale a autorului său şi al epocii al cărei epilog (ca să zicem aşa) îl marchează: tabloul este *reprezentare*, dar obiectul acestei *reprezentări* este propriul său negativ.

Gijsbrechts nu inversează un tablou expunându-l – inversat – publicului. El *pictează* pe „aversul“ tabloului (pe suprafaţa unde de obicei penelul creează „o imagine“) un „revers“, propriul său revers. Acest revers de tablou face imagine. Există un alt revers – real de astă dată – ce poate fi descoperit întorcând tabloul.



Este de altfel jocul pe care pictorul i-l propune privitorului. Tabloul ar fi trebuit să fie „expus" prin simulare: așezat direct pe podea, fără ramă, el ar fi trebuit să înșele. Vizitatorul care se apropie de el trebuie să resimtă dorința de a-l întoarce pentru a vedea *ce reprezintă tabloul*. Făcând aceasta, el nu găsește decât reversul – real – al unui tablou. El înțelege atunci că ceea ce a văzut nu era decât „reprezentarea" a ceea ce poate vedea și atinge acum în realitate. Revenit la tablou, după acest moment de zăpăceală și de perplexitate, el se va apropia din nou de acesta ca de o „reprezentare". *El știe* acum că are de-a face cu o „imagine". Dar această imagine este..."nimic".

Nu înseamnă că pe pânză n-ar fi „nimic". Dimpotrivă. Acest tablou nu e o pânză în stare de „pre-tablou". Nu este o pânză care așteaptă să se picteze pe ea „ceva". Pe pânză există o „reprezentare", există o „imagine". Subiectul acestui tablou este tabloul ca obiect.

Ceea ce vede privitorul este o pictură. Această pictură reprezintă o pânză și un șasiu. Se văd cuiele care le fixează între ele. Se vede umbra acestor cuie pe șasiu, umbra șasiului pe pânză, îmbinările lemnului, textura pânzei. Această imagine reprezintă *tot* ceea ce *este* tabloul: pânză și lemn. Această imagine este *nimic* și *tot* deopotrivă. Ea nu este *nimic* pentru că dă naștere întrebării „Unde este imaginea?" Ea este *totul*, pentru că se autoconține în totalitatea sa.

Trebuie să ne punem întrebări în privința cifrei „36", singurul semn înscris (în *trompe-l'oeil*) pe acest pseudo-verso de tablou. Numărul sugerează că pânza făcea parte dintr-o serie de obiecte asemănătoare (alte pânze aparținând aceleiași „colecții") dintre care ar fi fost al „treizeci și șaselea".

Există o anume simetrie în numărul „36", o anume aluzie la inversare sau dedublare, dar trebuie să ne ferim să mergem prea departe cu speculațiile. Singurul lucru sigur pe care-l putem spune aici este următorul: în ordinea unei colecții (în acel „kata-logos" al unui sistem de imagini), numărul acestui tablou poate fi într-adevăr „36" (ceea ce ar demonstra că este un tablou „oarecare", un element dintr-o serie). În ordinea istoriei artei, numărul pe care acest tablou ar fi trebuit să-l poarte nu este „36", ci „0".

Așa cum Brian Rotman[11] ne-a reamintit recent, însăși forma semnului „0" (contur vid, nimic încercuit) este aptă să semnifice absența. „0" are o „formă fizică" și o prezență grafică proprie. El nu este „nimic", dar semnifică nimic(ul).

Ajunşi în acest stadiu, se cuvine să analizăm, de asemenea, şi tradiţia pe care Gijsbrechts o aduce aici la apogeul său. Această tradiţie are doi versanţi: unul care-l leagă pe Gijsbrechts de meditaţia asupra artei, un altul care-l leagă de genul retoric al paradoxurilor, şi în mod special de cel al *Elogiului Nimicului*.

Gândirea metaartistică a pictorului a fost deja abordată. O „poetică a inversării" era profund implicată în ea. Ea se manifesta în cadrul reprezentării *vanitas*-ului (il. 126-128) şi sugera gândirea *reprezentării ca vanitas*. Motivul pânzei inversate are şi el antecedentele sale. Ele sunt decelabile în punerea în scenă a travaliului asupra imaginii, pe care am tratat-o pe larg în capitolul precedent. La un Pieter Claesz (il. 109), un Rembrandt (il. 115) sau un Velázquez (il. 119), autoreflexia auctorială implica discursul despre tablou ca obiect, despre tablou ca suport al imaginii, despre imaginea inversată ca negativ tematizat. Negativitatea tabloului întors este un motiv care-şi face, de asemenea, apariţia în „cabinetele de amatori" de la Anvers. Chiar prologul acestui gen pictural – mă gândesc la tabloul lui François Bunel de la Haga (il. 56) – situa începuturile imaginii-catalog sub semnul unei dialectici negative.

Anii de tinereţe ai lui Gijsbrechts la Anvers rămân un mister. Se ştie că în 1659, el făcea parte din Ghilda Sfântului Luca şi că avea, la acea vreme, o anume vârstă. Contactele sale cu pictorii din Anvers ai „Cabinetelor de Amatori" nu ar fi putut fi însă decât antitetice, având în vedere confesiunea protestantă a pictorului şi iconoclasmul *sui generis* atestat de opera sa târzie. Nu se poate imagina o distanţă mai mare decât aceea existând între un tablou care reprezintă un sistem de imagini şi un tablou care nu reprezintă „nimic".

Acest contrast a fost tematizat, într-o altă manieră, chiar de către „Cabinetele de Amatori". Distrugerea imaginilor – aşa cum am văzut deja – era uneori prezentă în ele printr-o „*mise en abîme*" (il. 61, 62). În alte cazuri (il. 53), negativitatea încorporată este prezentată sub forma unui contrast mai puţin manifest, dar nu mai puţin semnificativ: o pânză inversată este pusă „în deschiderea" sau „în încheierea" intertextului.

Moştenirea meditaţiei asupra deşertăciunii lucrurilor este însă, în cazul lui Gijsbrechts, esenţială. Gândul că orice paradox (ca „figură" a artei) constituie un *vanitas* este inerent acestei meditaţii. La apogeul său regăsim „elogiul nimicului"[12]. Acesta debutează în secolul al XVI-lea şi se continuă până în secolul al XVII-lea, dar originile sale sunt cu mult mai vechi.

În 1661, apare la Groningen *Tractatus philosophicus DE NIHILO*, datorat lui Martinus Schoockius, care reia în apendicele lucrării sale două dintre cele mai importante scrieri anterioare pe aceeași temă: *Carmen DE NIHILO* de Jean Passerat (Passeratius) și *Tractatus DE NIHILO* de Charles Boville (Carolus Bovillus)[13]. Răsfoindu-le, avem acces la o bogată antologie de paradoxuri, care ilustrează climatul în care se nasc operele târzii ale lui Gijsbrechts.

A vorbi „despre Nimic", putem afla de aici, este un paradox: dacă spunem că „Nimic este ceva" (*Nihil est aliquid*), copula introduce noțiunea lui *a fi* în domeniul neființării. Discursul *de nihilo* transformă „nimicul" în „ceva" (*hoc nihilum factum est aliquid*):

„Rien ne se trouve point.
Ne croiez donc au chantre qui dit de l'avoir trouvé.
Car s'il daigne, qu'il entre
Et divise avec moy, je lui prouveray bien
Qu'à l'heure qu'il pensoit avoir trouvé le Rien
Il trouve Quelque Chose..."[14]*

Pentru a rezolva paradoxul, Schoockius introduce distincția (de origine aristotelică) între *nihil negativum* și *nihil privativum*. Primul tip de „nimic" este cel care ne interesează, pentru că el se definește prin opoziție. El nu este „nimic pur" (*purum nihil*), ci „nimicul a ceva", negația a ceva. El este deci un obiect posibil al reprezentării. *Nihil negativum* al vieții este reprezentarea morții, nimicul negativ al discursului este tăcerea. Și am putea adăuga: nimicul negativ al imaginii este imaginea absenței de imagine. A vorbi „despre" (sau a picta) „Nimic", este o artă.

Tratatul lui Schoockius reproduce poemul lui Passerat în care muza este invocată:

„Chante (imagine), ma Muse, le Rien: ne méprise pas la tâche
Car Rien est une gemme, Rien est de l'or précieux."[15]**

Comentariul lui Schoockius nu este mai puțin semnificativ. El ne spune că versul lui Passerat: „Muza mea a inventat Nimicul" (*Invenit mea Musa Nihil*) nu este decât inver-

* Nimicul nu se află niciunde./Nu-l credeți, așadar, pe poetul ce zice că l-a găsit./Căci de îndrăznește, să vină/Și să discute cu mine, îi voi dovedi fără greș/Că în vreme ce credea că găsise Nimicul/El găsise Ceva...(N.tr.).

** Cântă (închipuie), Muza mea, Nimicul: nu-ți disprețui sarcina/Căci Nimicul este o nestemată, Nimicul este aur prețios (N.tr.).

sarea unui vers de Properţiu (lib.2, el.I): „Muza mea a inventat mii de noi poezii"[16]. Cu alte cuvinte, e ca şi cum „discursul despre Nimic" s-ar situa în negativul „discursului intertextual". El i se opune acestuia ca „zero" faţă de „infinit".

Tabloul întors al lui Gijsbrechts încheie o epocă: cea care asistă la naşterea artei ca problemă.

Este motivul pentru care „închiderea" practicată de demersul lui Gijsbrechts, departe de a fi „definitivă", se propune – şi acesta este un ultim paradox – ca punctul final al unui act inaugural. Prin acest demers liminar, tabloul a dobândit deplina conştiinţă de sine: a existenţei sale, a neantului său.

No[illegible]

[illegible]

Note

Introducere

1. A. FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel* (...), Haga-Rotterdam, 1690, *s.v.* „Tableau".
2. *Dictionnaire des Arts et des Sciences par M. D. C. de l'Académie Françoise,* vol.III, Paris, 1694, *s. v.* „Tableau".
3. FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel, s. v.* „Tableau".
4. *Dictionnaire des Arts et des Sciences, s. v.* „Tableau".
5. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,* München, 1990.
6. CH. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences,* Paris (4 vol.), 1688, 1690, 1692, 1694) ‹ediţie în facsimil cu o introducere de H. R. Jauss şi un comentariu de M. Imdahl, München, 1964, p. 370 (= vol. IV, prefaţă)›

I. Deschideri

1. Se vorbeşte în această privinţă de *inverted still-life* (vezi: J. BERGSTRÖM, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century,* Londra-New York, 1956) sau de *inverted paintings* (K. M. CRAIG, „Pars ergo Marthae transit. Pieter Aertsen's Inverted Paintings of Christ in the House of Martha and Mary", *Oud Holland,* 97 (1983), p. 25 şi urm.).
2. Primul care a formulat o asemenea critică a fost ERASMUS (*Christiani Matrimonii Institutio,* 1526, în: *Opera Omnia,* Anvers, 1733, vol.V, p. 695). Critica lui Erasmus (vezi P. K. F. MOXEY, „Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary in the Boymans-Van Beuningen Museum", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 34 (1974), pp. 335-361) este anterioară operelor care vor fi discutate aici şi pare deci o critică de principiu, referitoare poate la nişte exemplare ce nu ne-au parvenit.
   Vezi, în plus: J. MOLANUS, *De Picturis et Imaginibus Sacris,* Louvain, 1570, p. 70; G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (ed. de Anna Marucchi şi L. Salerno) Roma, 1956, vol. I, pp. 318-320; V. CARDUCHO, *Dialogos de la Pintura* (Madrid, 1633) (ed. de F. Calvo Serraller), Madrid, 1979, p. 350 şi urm.; G. DE LAIRESSE, *Het Groot Schilder-boeck,* Amsterdam, 1707, vol. XI, p. 275.
3. C. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck* (ed. de G. Rueter), Amsterdam, 1946, pp. 116-119.
4. Pentru cronologia şi catalogul lui Aertsen, vezi: R. GENAILLE, „L'œuvre de Pieter Aertsen", *Gazette des Beaux-Arts,* 1954, pp. 267-288 şi ID., „Pieter Aertsen, précurseur de l'art rubénien", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen,* 1977, pp. 7-95.
   Pentru tablourile dedublate, vezi (în afara lucrărilor citate în notele 1 şi 2): B. J. RENCKERS, „Een ikonografische aanvulling op Christus bij Martha en Maria van Pieter Aertsen", *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunshistorische Documentatie, IV* (1949), pp. 30-39; G. MARLIER, *Erasme et la peinture flamande de son temps,* Darnme, 1954, p. 307; J.A.EMMENS, *„Eins aber ist nötig" – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt und Küchenstücken des*

16.Jahrhunderts, in: *Album Amicorum J.G.Van Gelder* (ed. de J. Bruyn/J. A. Emmens/E. De Jongh/D. P. Snoep), Haga, 1973, pp. 93-101; A. GROSJEAN, „Toward an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconography", *Konsthistorisk Tidskrift*, XLIII (1974), pp. 121-143; P. K. F. MOXEY, „The «Humanist» Market Scenes of Joachim Beukelaer: Moralising Exempla or «Slices of Life?»", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1976, pp. 109-187; ID., *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation* (teză, Chicago, 1974), New York-Londra, 1977; A. PRATER, *Christus und die Vorratskammer. Ein „emblematisches" Bild Pieter Aertsens in Wien*, în: *Festschrift für W. Messerer zum 60.Geburstag*, Köln, 1980, pp. 219-230; K. M. CRAIG, „Pieter Aertsen and the Meal Stall", *Oud Holland*, 96 (1982), pp. 1-15; R. GENAILLE, „Réflexions sur le maintien des sujets religieux dans les tableaux de genre et de natures mortes au XVI^e siècle", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1989, pp. 263-301; K. MOXEY, „Interpreting Pieter Aertsen: the Problem of Hidden Symbolism", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1989, pp. 42 şi urm.; M. MILMAN, „The Misterious«Nejlikan» revisited. Some Thought about the Symbolism of the Carnation", *Konsthistorisk Tidskrift*, 65 (1996), pp. 115-134; E.A. HONIG, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven – Londra, 1998, pp. 29-39 şi 82-99.

5. Pentru istoria termenului „natură moartă", vezi capitoul următor.
6. Vezi E. BINET, *Essay des merveilles de Nature et des plus nobles artifices....* Rouen,1621, p.308.
7. BINET, *Essay* p 314.
8. Vezi de exemplu PERRAULT, *Parallèle*, I, p. 200 (ed. 1964, p. 151): „...De nenumărate ori bucătarii au pus mîna pe nişte potârnichi şi pe nişte claponi reprezentaţi în chip naiv, pentru a-i pune în frigare; ce s-a întâmplat ? s-a râs, şi tabloul a rămas la bucătărie".
9. Ei sunt însă menţionaţi de către comentatori. Vezi AUGUSTIN, *Sermo 255* (Migne, *Patrologia Latina*, 221v, XXXVIII, 1186) şi PSEUDO-BONAVENTURA, *Meditationes*. Vezi în această privinţă CRAIG, „Pieter Aertsen", p. 36, n. 5.
10. L. B. ALBERTI, *Della Pittura* (= *Opere volgari*, vol. III) (ed. de C. Grayson), Bari, 1973, p. 102.
11. Vezi în această privinţă: GENAILLE, „L'œuvre de Pieter Aertsen", p. 276 şi mai ales Prater, „Christus und die Vorratskammer", p. 222 şi urm. Vezi de asemenea N. SCHNEIDER, „Wirtschafts – und sozialgeschichtliche Aspekte des Früchtenstillebens", în: *Stilleben in Europa*, cat. exp., Münster-Baden-Baden, 1980, p. 269 şi urm.
12. Vezi, în general, M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris 1965, p. 21 şi urm. Vezi de asemenea: N. WOLF, *Landschaft und Bild*, Passau, 1984.
13. Vezi în această privinţă: I. BERGSTRÖM, „Disguised Symbolism in «Madonna» Pictures and Still-Life I", *Burlington Magazine*, 631 (1955), p. 306 şi urm. şi ID., *Den symboliska nejlikan i senmedeltidens och renässansens konst*, Malmö, 1958.
14. L. RICHEOME, *Tableaux sacrez*, Paris, 1601, pp. 272-73. Se va nota că Richeome sintetizează o dezbatere religioasă care fusese deschisă cu o jumătate de secol înainte.
15. RICHEOME, *Tableaux sacrez*, pp. 399-400.
16. RICHEOME, *Tableaux sacrez*, pp. 396-397.
17. Pentru noţiunea de „intertextualitate", ne vom baza în primul rând pe JULIA KRISTEVA, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969, p. 15. Bibliografia actuală asupra intertextualităţii este extrem de bogată. Pentru un survol al problemei, vezi M. AGENOT, „L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des sciences humaines*, 60, (1983), pp. 121-135; H.-G. RUPRECHT, „Intertextualité", *Texte*, 2 (1983), pp. 13-22 şi U. J. HEBEL, *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography*, New York,

1989. Pentru intertextualitatea în pictură vezi: WENDY STEINER, „Intertextuality in Painting", *American Journal of Semiotics,* 3 (1985), pp, 57-67 şi N. Bryson, „Intertextuality and Visual Poetics", *Critical Texts,* 4 (1987), p. 5. şi urm.

18. Primul care a indicat raportul dintre aceste opere de tinereţe şi cele ale lui Aertsen a fost A.L.MAYER, „Velázquez und die niederländischen Küchenstücke", în *Kunst und Kunstmarkt,* N.F., XXX (1918-1919), pp. 236-237. Velázquez ar fi putut cunoaşte aceste opere, despre care se ştie că ajunseseră la Sevilla (vezi A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya,* Madrid, 1984, pp. 22 şi 73) fie direct, fie prin intermediul gravurilor flamande sau al interpretărilor lui Vincenzo Campi (vezi despre acest subiect şi W. B. JORDAN/ S. SCHROTH, *Spanish Still-Life in the Golden Age* (cat. exp., Fort Worth, 1985, p. 4 şi urm. şi p. 83 şi urm.)
19. Vezi, aici şi mai departe, A. NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde,* Berlin, 1964.
20. Utilizez aici expresia făurită, într-un context diferit, de S. RINGBOM, *Icon to Narrative. – The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting,* Åbo 1965 (a 2-a ediţie Doornspijk, 1984).
21. Caravaggio nu a fost primul care a utilizat „semi-figurile". În portret şi în arta sacră, ele se bucurau deja de o lungă tradiţie. Scena de gen cu figuri reprezentate până la jumătatea corpului (deja prezentă la pictorii nordici, între care Aertsen însuşi), cristalizată de Caravaggio, va constitui o dată memorabilă. A se nota că la teoreticienii secolului al XVII-lea, scena de gen cu „semi-figuri „era văzută ca o „narativizare „a portretului (vezi, de exemplu, G. P. BELLORI, *Le Vite de Pittori, Scultori e architetti moderni* (1672) (ed. de Evelina Borea), Torino, 1976, pp. 214-215). Despre „reinventarea" reprezentării în „semifigură" în pictura caravagistă, vezi J.P. CUZIN, *La Diseuse de bonne aventure du Caravage* (= Les dossiers du Département des Peintures, 13), Paris, Luvru, 1977, pp. 12-14.
22. PRECIADO DE LA VEGA, „Carta a Gianbattista Ponfredi sobre la Pintura Española„ (1765), în: G. BOTTARI şi S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura,* Bologna, 1979-1980, vol. VI, p. 49
23. Vezi şi D. T. KINKEAD, „Tres bodegones de Diego Velázquez en una colección sevillana del siglo XVII", *Archivo Español de Arte,* 52 (1979), pp. 185-186. În acest context, vom cita de asemenea pagina pe care A. PALOMINO, *El museo pictórico y Escala optica* (1715-1724), Madrid, 1947, p. 919, a consacrat-o aşa-numitelor „bodegones" de Velázquez.
24. G. B. PASSERI, *Il libro delle vite de' Pittori Scultori et Architetti* (ed. de J. Hess), Leipzig-Viena, 1934, p. 74. Pentru această problemă, vezi textul lui G. BRIGANTI, în: G. BRIGANTI/ L. TRAZZANI/ L. LAUREATI, *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento,* Roma, 1983, pp. 1-36.
25. ALBERTI, *Della Pittura,* p. 28.
26. PASSERI, *Il libro delle vite,* p. 2.
27. BELLORI, *Le Vite,* p. 412.
28. Vom nota aici doar soluţiile extreme. Astfel, ELIZABETH DU G.TRAPIER, *Velázquez,* New York, 1948, p. 2 şi urm. vede în planul doi un tablou. J. LOPEZ-REY, *Velázquez,* Londra, 1963, p. 32 crede că este vorba de o oglindă, opinie dezvoltată de B. MESTRE FIOL, *El cuadro en el cuadro,* Palma de Mallorca, 1977, pp. 63-80 şi de J. F. MOFFITT, „*Terebat in mortario.* Symbolism in Velázquez's *Christ in the House of Martha and Mary*", *Arte Cristiana,* 72(1984), pp. 13-24. Vezi şi: M. PÉREZ LOZANO, „Fuentes y significado del cuadro Cristo en casa de Marta de Velázquez", în: *Cuadernos de Arte e Iconografia,* III, 1990, pp. 55-64.
29. J. BROWN, *Velázquez, Painter and Courtier,* Londra, 1986, p. 7. Vezi şi B. WIND, *Velázquez' s Bodegones: A Study in the 17th Century Genre Painting,* Fairfax, 1987.

30. Vezi A. CHASTEL, *Fables, Formes, Figures*, Paris, 1978, vol. I, p. 151; L. STEINBERG, recenzie la *Velázquez* de Lopez-Rey, în *Art Bulletin*, 47 (1965), p. 289 şi MOFFITT, „*Terebat in mortario*".
31. Vezi discuţia în jurul acestei probleme în: N. MACLAREN, *National Gallery Catalogue. The Spanish School*, Londra, 1970, pp. 121-124.
32. CHAPELAIN, „Démonstration de la règle des vingt-quatre heures et réfutation des objections. Lettre à Antoine Godeau, 29 Novembre 1630" în: *Lettres de Chapelain* (ed. de Tamizey Larroque), Paris, 1880-1883.
33. Vezi în această privinţă FRANÇOISE SIGURET, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVIIème siècle*, Paris, 1993. Referitor la noul rol conferit privitorului de pictura secolului al XVII-lea, vezi observaţiile, mereu valabile, ale lui A. RIEGL, *Das holländische Gruppenportrait*, Viena, 1931 (1902) şi comentariile lui W. KEMP, „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik", în: W. KEMP (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln, 1985, pp. 7-27 şi cele ale lui R. WOLLHEIM, *Painting as an Art*, Princeton, 1987, pp. 43-101.
34. Asupra perdelei ca motiv pictural, vezi capitolul III. În cazul lui Mattham/Aertsen, aspectul de scenă teatrală a amplasării „Cinei din Emaus" sugerează un eventual contact cu Camerele de Retorică ale epocii.
35. Primul care a atras atenţia asupra posibilelor raporturi între tânărul Velzáquez şi scrierile Sfintei Tereza a fost M. S. SORIA, „An Unknown Early Painting by Velázquez", *Burlington Magazine*, 91(1949), pp. 123-128.
36. TEREZA DE AVILA, *Obras Completas* (= Biblioteca de Autores Cristianos, 212), Madrid, 1982, p. 532.

II. Geneza naturii moarte ca proces intertextual

1. El este documentat pentru prima dată la BAILLET DE SAINT JULIEN în a sa *Lettre sur la peinture à un amateur*, 1750. Vezi în această privinţă: M. FARÉ, „De quelques termes désignant la peinture d'objet", în: *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, pp. 265-278.
   Literatura consacrată acestui subiect este imensă. Mă limitez la a da titlurile esenţiale: J. BERGSTRÖM, *Dutch Still-Life Painting*; CH. STERLING, *La nature morte. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, 1985²; I. BERGSTRÖM/ CL. GRIMM/M.ROSCI/M. FARÉ/ J. GAYA NUÑO, *Natura in posa. La grande stagione della natura europea*, Milano, 1977; Stilleben in Europa (cat. exp., Münster-Baden-Baden, 1980); *Das Stilleben um sein Gegenstand* (cat. exp., Dresda, 1983); A. VECA/ P. LORENZELLI, *Orbis pictus. Natura morta in Germania, Olanda, Fiandre. XVI-XVII secolo*, Bergamo, 1986; S. SEGAL, *A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700* (cat. exp., Haga, 1988); E. DE JONGH ş. a., *Still-life in the Age of Rembrandt* (cat. exp., Auckland, 1982); CL. GRIMM, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart-Zürich, 1988; N. SCHNEIDER, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln, 1989.
   În contextul studiului meu, se vor putea consulta cu folos două lucrări: M. E. BLANCHARD, „Natures mortes. Pour une théorie de la désignation en peinture", *Communications*, 34 (1981), 41-60 şi mai ales N. BRYSON, *Looking at the Overlooked Four Essays on Still Life Painting*, Londra, 1990.
2. Vezi ROSALIE L. COLIE: *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, 1966, mai ales pp. 273-299; A. E. MALLOCH, „The Technique and Functions of the Renaissance Paradox", *Studies in Philology*, III (1956), pp. 191-203; M. T. JONES-DAVIES (ed.), *Le paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, 1982 şi (pentru paradoxurile optice) M. KUBOVY, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge, 1986, pp. 65-86.

3. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architetti* (ed. de G. Milanesi), Florenţa, 1878-1885, vol. VII, p. 455.
4. PLINIU, *Naturalis Historia*, lib. XXXV, 112-114. Traducerea utilizată este cea a lui A. REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (=Recueil Milliet), Paris, 1985 (1921), p. 391.
5. Se va găsi de asemenea o analiză la STERLING, *La Nature morte*, p. 11.
6. Pentru *trompe-l'oeil*, vezi CHRISTA BURDA, *Das Trompe l'oeil in der holländischen Malerei des 17.Jahrhunderts* (teză), München, 1969; M. BATTERSBY, *Trompe l'oeil. The Eye Deceived,* New York, 1974; M. L. D'OTRANGE MASTAI, *Illusionism in Art. Trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism*, New York, 1975; C. DARS, *Images of Deception: The Art of Trompe l'oeil*, Oxford, 1979; H.KERSTING, *Trompe l'oeil. Die Relation von Bild und Gegenstand* (teză), Bochum, 1979; A. VECA, *Inganno e Realtà. Trompe l'oeil in Europa, XVI-XVIII secolo*, Bergamo, 1980; CHRISTA VON LENGERCKE, *Objektbilder-Bildobjekte* (teză), München, 1981; M. MILMAN, *The Illusion of Reality. Trompe l'oeil Painting*, Geneva, 1982. Vezi şi J. BAUDRILLARD, „Il Trompe-l'oeil", *Rivista di Estetica*, 3 (1979), pp. 1-8 şi L. MARIN, „Imitation et trompe-l'oeil dans la théorie classique de la peinture au XVII^e^ siècle", în: *L'Imitation. Aliénation ou source de liberté ?* (= Rencontres de l'École du Louvre, 1984), Paris, 1985, pp. 181-196; H. U. ASEMISSEN, *Ästhetische Ambivalenz. Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei*, Cassel, 1989.
   Pentru ideea de „vanitas", vezi H. RUDOLPH, „Vanitas", în: *Festschrift W. Pinder,* Leipzig, 1938; *Ijdelheid der Ijdelheden* (cat. exp., Leyda, 1970); B. LAMBLIN, „Vanitas. La symbolique de l'objet", *Revue d'Esthétique*, 3-4 (1979), pp. 197-232; J. BIAŁOSTOCKI, „Kunst und Vanitas" (1961) (= *Stil und Ikonographie,* Köln, 1981, pp. 269-317); A. VECA, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Bergamo, 1981; A. TAPIÉ (ed.), *Les Vanités* (cat. exp., Caen-Paris, 1990).
   Legătura de principiu între „natura moartă" şi *„vanitas"* a fost susţinută de E. H. GOMBRICH, „Tradition and Expression in Western Still Life" (1961), în: E. H. GOMBRICH, *Meditations on a Hobby Horse,* Londra, 1963, p. 95 şi urm.
7. FILOSTRATE, *Eikones, I,* 31; 2, 26 a-b.
8. Vezi: O. PÄCHT, *The Master of Mary of Burgundy*, Londra-Glasgow 1948; FR. UNTERKIRCHER/ A. DE SCHRYVER, *Gebetbuch des Karls des Kühnen vel potius Stundenbuch der Maria von Burgund* ..., 2 vol., Graz, 1969; J. J. ALEXANDER, *The Master of Mary of Burgundy*, Londra, 1970; ANNA H. VAN BUREN, „The Master of Mary of Burgundy and His Colleagues", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38 (1975), pp. 286-309; C. HARBISON, „Visions and Meditations in Early Flemish Painting", *Simiolus*, 15 (1982), pp. 87-118; TH. DA COSTA KAUFMANN/ VIRGINIA ROEHRING KAUFMANN, „The Sanctification of Nature Observations on the Origins of Trompe l'oeil in Netherlandish Book Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries", *The J. Paul Ghetty Museum Journal*, 19 (1991), pp. 43-64.
9. Vezi observaţiile lui O. CALABRESE, *La macchina della pittura*, Bari, 1986, p. 44 şi urm. şi cele ale lui VECA, *Vanitas*, p. 48 şi urm.
10. BRYSON, *Looking at the Overlooked*, p. 59 şi urm. şi p. 71 şi urm. vorbeşte despre caracterul „anti-albertian" al naturii moarte.
11. Este vorba de reversul unui portret de bărbat făcând, după toate probabilităţile, parte dintr-un diptic (vezi: A. ROSENBAUM, *Collection Thyssen-Bornemisza. Maîtres anciens* (cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, 1982, p. 56, n° 27.) Pentru reversurile de portrete se va consulta: ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990.
12. Vezi BERGSTRÖM, *Dutch Still-Life Painting*, p. 66 şi Sterling, *La nature morte*, p. 26 şi urm.

13. Vezi în această privință observațiile lui BERGSTRÖM, *Dutch Still-Life Painting*, p. 342. Pentru problemele de principiu puse de simbolismul naturii moarte în general, vezi şi: E. DE JONGH, „The Interpretation of Still Life Paintings. Possibilities and Limits", în: *Still Life in the Age of Rembrandt*, pp. 27-37 şi S. SEGAL, „Symbol and Meaning in Still-Life Paintings", în: H. R. HOETINK (ed.), *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*, Amsterdam-New York, 1985.
14. El apare deja pe voleul stâng al tripticului Braque de Rogier van der Weyden (c. 1443-1451) aflat astăzi la Luvru. Vezi: DÜLBERG, *Privatporträts*, pp. 153-163.
15. Vezi: G. HULIN DE LOO, „La vignette chez les enlumineurs gantois", *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, XXI (1939), p. 166 şi P. PHILIPPOT, „La fin du XVème siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 11 (1962), p. 9. Vezi şi: J. WIRTH, „La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Age", *Revue de l'Art*, 1988, pp. 9-21.
16. Pentru motivul simbolic şi formal al arcului, vezi F. MÖBIUS, „Über und unter dem Bogen", în: *Festschrift Johannes Jahn*, Leipzig, 1957, pp. 73-83 şi K. BIRKMEYER, „The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century", *The Art Bulletin*, 43 (1961), pp. 1-20 şi 99-112.
17. Vezi PHILIPPOT, „La fin du XVème siècle", şi ID., „Les grisailles et les «degrés de réalité» de l'image dans la peinture flamande des XV[e] et XVI[e] siècles", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 15 (1966), pp. 225 şi urm. Pentru un context mai larg, vezi S. SANDSTRÖM, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance* (= Figura. New Series, 4) , Uppsala, 1963.
18. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, vol.I., pp. 140-144. Vezi de asemenea: MICHELINE COMBLEN-SONKES, *Les Musées de l'Institut de France. Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée Condé à Chantilly*, (= Les Primitifs flamands. 1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 15), Bruxelles, 1988, p. 131.
19. QUINTILIAN, *Inst. Orat.*, II, 3
20. PLINIU, *Nat.Hist.*, XXXV, 101-102.
21. F. JUNIUS, *The Painting of the Ancients...*, Londra, 1638, p. 90.
22. J. DERRIDA, *La Verité en peinture*, Paris, 1978, p. 63.
23. J. HILLS MILLER, *Deconstruction and Criticism*, New York, 1979, p. 219. Traducerea franceză a pasajului este de G. GENETTE, *Seuils*, Paris, 1987, p. 7. Cartea lui Genette oferă o foarte importantă analiză a „para-textului" literar.
24. F. BORROMEO, *De Pictura Sacra* (1624), ed. di C. Castiglione, Sora, 1932, p. 70 (*Longe commodius fuerat, faciem eam, atque tabulam imagini ei resservari totam, cuius causa instituta erat*).
25. Vezi: D. FREY, *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1976, pp. 212-235.
26. Vezi: I. BERGSTRÖM, „De Gheyn as a Vanitas Painter", *Oud Holland*, LXXXV (1970), pp. 143-157 şi I. Q. VAN REGTEREN ALTENA, *Jacques de Gheyn. Three Generations*, Haga-Boston-Londra, 1983, vol. II, p. 15 şi urm. şi p. 84 şi urm.
27. Vezi: LISELOTTE MÜLLER, „Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern, II. Die Kugel als Vanitassymbol", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 2 (1958), pp. 157-177 şi I. BERGSTRÖM, în *Les Vanités* (cat. exp., Caen-Paris, 1990, pp. 49-54).
28. Vezi: A. BLANKERT, „Heraclitus en Democritus in het bijzonder in de Nederlandse Kunst van de l7de eeuw", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 18 (1967), pp. 31-124.
29. De notat că tradiția reversului de tablou cu craniu mai supraviețuieşte încă în secolul al XVII-lea, în paralel cu „deturnarea" operată în opere precum cea a lui De Gheyn.

30. Vezi: BURDA, *Das Trompe-l'œil*, pp. 130 şi urm.; VECA, *Vanitas*, p. 5; KERSTING, *Trompe l'oeil*, pp. 102 şi 113 şi urm.
31. Vezi: COLIE, *Paradoxia Epidemica*, p. 272 şi urm.
32. Vezi: P. M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps*, Paris, 1952, p. 8 şi, pentru secolul al XVII-lea, J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'Age Classique*, Paris, 1989, p. 57 şi urm.
33. PASCAL, *Pensées*, ediţia Brunschvicg, Paris, 1904, 3 vol., n. 134.

III. Margini

1. Asupra problemei ramei în general, vezi B.A.USPENSKIJ, *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, Frankfurt 1975, p. 160 şi urm.; J. M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1981, p. 300 şi urm. şi R. PASSERON, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, 1980², p. 181 şi urm. Asupra ramei în pictură, două lucrări esenţiale: eseul lui J. ORTEGA Y GASSET, „Meditaciones sobre el marco", în ID., *Obras completas*, Madrid, 1957, vol. II, pp. 388-314 şi cel al lui G. SIMMEL, „Der Bilderrahmen", în ID., *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, 1922, p. 4 şi urm. Vezi de asemenea: RENATE KUEBLER, *Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen* (teză), Tübingen, 1970; T. BRUNNIUS, „Inside and Outside the Frame of a Work of Art", *Figura*, N.S. 1 (1959), p. 11; M. SCHAPIRO, „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica*, 1 (1969), p. 223 şi urm.; J.C.LEBENSZTEJN, „L'espace de l'art", *Critique*, 275 (1970), p. 321-343 şi ID., „Framing Classical Space", *Art Journal*, 47 (1988), pp. 37-41; HILDE ZALOSCER, „Versuch einer Phänomenologie des Rahmens", *Zeitschrift für ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19 (1974), p. 189 şi urm.; J. DERRIDA, *La vérité en peinture*, p. 44 şi urm. *Revue de l'Art* (1988) şi *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 17/18 (1986) au consacrat acestei probleme numere întregi. În cel din urmă, important mai ales studiul lui L. MARIN (pp. 8-17).Vezi acum: P. DURO (ed.), *The Rhetoric of the Frame*, Cambridge-New York, 1996.
2. Aici şi mai departe: E. MICHALSKI, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunsgeschichte*, Berlin, 1932, pp. 145-214.
3. *Quanto alle cornici non à da dubitare che convengano prima per essere una difesa alle pitture dai nommenti esterni, doppo perché danno maestà alle pitture, che le fanno vedere quasi per una fenestra o vogliamo dire orizonte cosi fattamente circunscritto e le rendono con una certa maestà ornate...* (MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, p. 145 şi urm.).
4. Asupra acestui subiect a se vedea încă, J. BURCKHARDT, „Format und Bild" (1886)(= *Vorträge 1844-1887*, ed. de E. Dürr, Basel, 1918, pp. 312-323). Vezi şi: M. SCHNECKENBURGER, *Das Bildformat. Geschichte und künstlerische Bedeutung vom Mittelalter bis zum Rokoko* (teză), Tübingen, 1973.
5. Pentru o abordare monografică, vezi: D. ANGULO IÑIGUEZ/ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la Pintura Española. Escuela Toledana de la primera mitad del Siglo XVII*, Madrid, 1972, pp. 39-102. Pentru naturile moarte, vezi: J. CAVESTANY, *Floreros y bodegones en la Pintura Española*, Madrid, 1936-1940, p. 137 şi urm.; I. BERGSTRÖM, *Maestros Españoles de Bodegones y Floreros del Siglo XVII*, Madrid, 1970, pp. 17-23; J. GUDIOL RICART, „Natures mortes de Sánchez Cotán", *Pantheon*, 35 (1977), pp. 311-318; I. BERGSTRÖM, „Juan Sánchez Cotán et l'art de la nature morte italienne en marquetterie Renaissance", în: *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Diaz*, Granada, 1979, vol. I, p. 137 şi urm.; JUTTA HELD, „Verzicht und Zeremoniell. Zu den Stilleben von Sánchez Cotán und Van der Hamen", în: *Stilleben in Europa*, pp. 380-400; PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Española de Bodegones y Floreros*, p. 28 şi urm.; JORDAN / SCHROTH, *Spanish Still-Life*, pp. 9 şi urm.; 30 şi urm.; 43

şi urm.; W.B. JORDAN / P. CHERRY, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, Londra, 1995, pp. 27-35.
6. Vezi JORDAN/ SCHROTH, *Spanish Still Life*, p. 17 şi urm.
7. SCHROTH, *Spanish Still Life*, p. 29 şi urm.
8. Vezi PACHECO, *Arte de la Pintura*, vol. II, p. 185. şi textele publicate de CAVESTANY, *Floreros y bodegones*, p. 134 şi urm.
9. Vezi M. SORIA, „Sanchez Cotán's Quince, Cabbage, Melon and Cucumber", *The Art Quarterly*, 8 (1945), p. 224-230 şi interpretarea simbolică puţin convingătoare a lui DOM DENNY, „Sanchez Cotán Still-Life with Carrots and Cardoon", *Pantheon*, 30 (1972), p. 8-53.
10. Vezi CAVESTANY, *Floreros y bodegones.* Cât despre desemnarea nişei ca „ventana", faptul trebuie să-şi găsească explicaţia într-un mecanism de limbaj. E. YOUNG, „New Perspectives on Spanish Still-Life Painting of the Golden Age", *Burlington Magazine*, 876 (1976), p. 203 şi urm. identifică (întemeindu-se pe o indicaţie a lui Xavier de Salas) nişele lui Cotán cu *„cantareros"*, firide în zid prezente în casele spaniole ale epocii.
11. Despre problemele semnăturii vezi de asemenea mai departe, în special cap. VIII. Vezi şi numărul special din *Revue de l'Art*, 1974; O. CALABRESE/B. GIGANTE, „La Signature du Peintre", *La part de l'œil*, 5 (1989), pp. 27-43 şi V. I. STOICHIŢĂ, „Nomi in cornice", în: M. WINNER (ed.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim, 1992, pp. 293-316.
12. Vezi: J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, „Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei", în: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München, 1970; P. GEORGEL/ ANNE-MARIE LECOQ / A. MOUSSLINGNE, *D'un espace à l'autre: la fenêtre*, Saint-Tropez, 1978; CLARA GOTTLIEB, *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*, New York, 1981.
13. De notat că în toate scrierile despre artă din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea peisajul este văzut, asemeni naturii moarte, ca un „parergon". Astfel, de exemplu, la D. BARTOLI, *Dell'Uomo al punto di morte*, Roma, 1657, p. 42 şi urm., care, după ce vorbeşte despre peisaj drept *condimento picturale* îl defineşte după cum urmează: *Per lo vano d'una finestra, o perqualunque altra apertura di lor capriccio, mostrare una lontananza in isfuggita...*
14. Acesta este motivul pentru care, în paralel cu formarea unui vocabular specializat ce include noţiunea de „peisaj" (*paese, paesetto, Landschaft*), *terminus technicus* cel mai utilizat este „le lointain" [„depărtarea"] (*il lontano, il bel lontano, los lejos, los buenos lejos).*
15. ARETINO, *Lettere sull'Arte* (ed. de E. Camesasca) Milano, 1957, vol.II, pp. 16-18.
16. Vezi: M. MEISS, „«Highlands» in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition", *Gazette des Beaux-Arts*, 57 (1961), p. 303 şi urm.; CHR. HASENMUELLER, „A Machine for the Suppression of Space. Illusionism as Ritual in a Fifteenth Century Painting", *Semiotica*, 29 (1980), pp. 53-94 (în special p. 74 şi urm.) şi H. BELTING/ DAGMAR EICHBERGER, *Jan Van Eyck als Erzähler*, Worms, 1983,p.151.
17. BELTING/EICHBERGER, *Jan Van Eyck als Erzähler*, p. 145.
18. Expresia „mise en abîme" (sau „en abyme"), pe care o reiau aici într-un sens lărgit, a fost creată de André Gide într-o pagină celebră din *Jurnalul* său (1893): „Îmi place ca într-o operă de artă să se regăsească astfel transpus, la scara personajelor, însuşi subiectul acestei opere. Nimic nu o lămureşte mai bine şi nu stabileşte mai sigur toate proporţiile ansamblului. Astfel, în unele tablouri de Memling sau de Quentin Metzys, o mică oglindă convexă şi întunecată reflectă, la rândul său, interiorul încăperii în care se joacă scena pictată. La fel se întâmplă în tabloul *Meninelor* de Velasquez (dar în mod puţin diferit). În sfârşit, în literatură, în *Hamlet*, scena comediei; şi altundeva în multe alte piese. În *Wilhelm Meister*, scenele cu marionete sau serbarea de la castel. În *Prăbuşirea casei Usher*, lectura care i se face

lui Roderick etc. Nici unul dintre aceste exemple nu este absolut just. Ceea ce ar fi mult mai mult, ceea ce ar spune mai bine ce am vrut în *Caietele* mele, în *Narcisse* şi în *La Tentative*, este comparaţia cu acel procedeu al blazonului care constă în a pune, în primul, un al doilea «en abyme»". (A. GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris, 1948, p. 41.)

Este semnificativ că Gide se referă în primul rând la exemple extrase din pictură. Pentru „mise en abîme", vezi: T. KOWZAN, „Art en Abîme", *Diogenes*, 96 (1976), pp. 67-92 L. DÄLLENBACH, „Intertexte et autotexte", *Poétique*, VII (1976), pp. 282-296; ID., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Paris, 1977; MIEKE BAL, „Mise en abîme et iconicité", *Littérature* , 29 (1978), pp. 116-128; M. RON, „Problems in the Theory of *Mise en Abîme*", *Poetics Today*, 8 (1987), pp. 417-438. Vezi de asemenea mai departe, cap. VIII.

19. H. RODLER (şi JOHANN II VON BAYERN), *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Lineal* (1531) (ed. de Trude Hedrian), Graz, 1970, p. 88.
20. Vezi: E. GILMORE, *The Curious Perspective*, New Haven, 1978, p. 26 şi urm. şi S. Y. EDGERTON, Jr., „The Renaissance Artist as Quantifier", în: MARGARET H. HAGEN (ed.), *The Perception of Pictures*, New York-Londra, 1980, vol. I, p. 179 şi urm.
21. Este teza lui P. T. A. SWILLENS, *Jan Vermeer*, Utrecht-Bruxelles, 1950, p. 92 şi urm.
22. E. NORGATE, *„Miniatura" or the Art of Limining* (ed. de M. Hardie), Oxford, 1919, pp. 45-46. Vezi şi E. H. GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, 1966, p. 107 şi urm. şi J. TURNER, „Landscape and the «Art Prospective» in England", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42 (1979), p. 290 şi urm.
23. Vezi: W. STECHOW, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, New York, 1980[2], p. 113; J. WALSH, Jr., „The Dutch Marine Painters Jan and Julius Porcellis, II: Jan's Maturity and «de jonge Porcellis»", *Burlington Magazine*, CXVI (1974), pp. 734-745 (în special p. 738); SCHMOLL gen. EISENWERTH, *Fensterbilder*, p. 109 şi P. EIKEMEIER, în: *Alte Pinakothek München. Erläuterangen zu den ausgestellten Gemälden*, München, 1983, p. 396.
24. P. BOUHOURS, *Les Entretiens d'Ariste avec Eugène*, Paris 1671[3], pp. 8-9. Vezi în această privinţă: M. DELON, „Naufrages vus de loin: les développements narratifs d'un thème lucrétien", *Rivista di Letterature moderne e comparate*, XLI/2 (1988), pp. 91-120.
25. Îi datorez această observaţie lui Louis Marin.
26. Expresia („ *diaphragm arch*") este a lui Panofsky, *Early Netherlandish Painting*.
27. Vezi despre acest subiect: O. PÄCHT, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, München, 1977, p. 114 şi urm.
28. Vezi: N. MACLAREN, *National Gallery Catalogues. The Dutch School*, Londra, 1960, pp. 228-233 şi tratarea monografică a operei lui Maes făcută de W. SUMOWSKI, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, vol.III. Landau, 1983 (de fapt 1986), pp. 1951-2174.
29. Vezi *Tot lering en vermaak* (cat. exp.) , Amsterdam, 1976, p. 144 şi urm.
30. Vezi: CHR. BROWN, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, München, 1984, p. 48. Trebuie să notăm aici că studiile de perspectivă ale lui Vredeman de Vries formaseră, încă de la începutul secolului, baza unei „ştiinţe a deschiderilor" (pe care De Vries o desemnează sub numele de *doorzichtkunde*).
31. Vezi în această privinţă: LUCY VON WEIHER, *Der Innenraum in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (teză), München, 1936, p. 93 şi urm.
32. O tratare monografică a operei lui Van Hoogstraten se găseşte acum în Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, vol. II, pp. 1286-1386.
33. Vezi în această privinţă, S. VAN HOOGSTRATEN, *Inleyding toi de Hooge School der Schilderkunst: anders de Zichtbare Werelt* (1678) (ed. în facsimil), Soest,

1969, p. 345 şi urm., şi C. BRUSATI, *Artifice and illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago, 1995, pp. 169-216.

34. Vezi SUMOWSKI, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, vol.II, p. 1304 (cu bibliografie) şi D. ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992, pp. 145-148.
35. Vezi MACLAREN, *The Dutch School*, pp. 96 – 100. Pentru o lectură emblematică: *Tot lering en vermaak*, p. 63, nr. 9.
36. Vezi H. P. CHAPMAN, „A *Hollandse Pictura*: Observations on the Title Page of Philip Angel's *Lof der Schilder-Konst*", *Simiolus*, 16 (1986), pp. 233-248 şi H. MIEDEMA, „Philip Angels *Lof der Schilder-Konst*", *Oud Holland*, 103 (1989), pp. 181-222 (în special p. 191 şi urm.). Vezi şi JEAN DUBREUIL, S. J., *La Perspective pratique*, Paris, 1663, vol. I, pp. 53 şi urm.; 94 şi urm.
37. Vezi W. KEMP, „Kunst wird gesammelt", în: *Funkkolleg Kunst. Studienbegleitbrief 3*, Weinheim-Basel, 1984, p. 1 şi urm.
38. A. FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun des arts,* Paris, 1676.
39. Vezi CL. GRIMM, *Alte Bilderrahmen. Epochen-Typen-Material*, München, 1978; F. G. CONZEN / G. DIETRICH, *Bilderrahmen. Stil-Verwendung-Material*, München, 1983; S. FUCHS, *Der Bilderrahmen*, Recklinghausen, 1985. Pentru rama olandeză vezi: P.J. I. VAN THIEL / C. J. DE BRUYN KOPS, *Prijst de Lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw* (cat. exp. Rijksmuseum-Amsterdam), Haga, 1984. Observaţiile lui VON WEIHER, *Der Innenraum*, p. 124 şi urm. şi cele ale lui H. BAUER, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, München, 1979, pp. 36-39 sunt de asemenea importante.
40. Vezi L. MARIN, „On Reading Pictures: Poussin's Letter on Manna", *Comparative Criticism,* 4 (1982), pp. 4-18; KEMP, „Kunst wird gesammelt", p. 20 şi urm. şi LEBENSZTEJN, „Framing Classical Space", pp. 37-41.
41. *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny*, Paris, 1968[2], pp. 20-21.
42. *Correspondance de Nicolas Poussin*, p. 22.
43. Vezi MARIN, „On Reading Pictures...", p. 10 şi KEMP, „Kunst wird gesammelt", pp. 20-21. Pentru binomul ramă-perspectivă, vezi A. PROCACCINI, „Alberti and the «Framing» of Perspective", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXX (1981), pp. 29-39.
44. P. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal du voyage du Cavalier Bernini en France*, citat de JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, p. 21, n.2.
45. Reiau aici expresia bine cunoscută a lui Walter Benjamin.
46. Am putea cita cel puţin un exemplu: ipoteticul David de Burgundia de la Clark Art Institute din Williamstown (Mass.). Vezi G. VON DER OSTEN, „Studien zu Jan Gossart", în: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of E. Panofsky* (ed. de Millard Meiss), New York, 1961, p. 471.
47. VON DER OSTEN, „Studien zu Jan Gossart", p. 473. Datorez referinţa la opera lui Memling unei conversaţii cu Hans Belting.
48. Mă bazez pentru ceea ce urmează pe frumosul studiu al lui W. KEMP, *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt am Main, 1986. Vezi şi: J. F. MOFFITT, „Rembrandt, Revelation, and Calvin's Curtains", *Gazette des Beaux-Arts*, CXIII (1989), pp. 175-186.
49. J. BRAUN, „Altarvelen", în: *Reallexikon Deutscher Kunstgeschichte, s.v.*
50. Vezi MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I, p. 143.
51. Vezi G.-B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, 1588 (ed. facsimil), Hildesheim-New York, 1971, p. 188.
52. „Intenţia de a vă acoperi tablourile este excelentă, şi arătându-le unul câte unul va fi mai puţin obositor, căci văzându-le toate împreună vor copleşi simţul [văzului] prea dintr-o dată" (*Correspondance de Nicolas Poussin*, p. 168).

53. În legătură cu *Amorul profan* a lui Caravaggio, dispunem de mărturia lui J. VON SANDRART, *Academie der Bau-, Bild – und Mahlerey-Künste* (1675), München, 1925, p. 276. Numeroase sunt sursele care vorbesc despre utilizarea perdelelor pentru tablourile cu subiect erotic. Printre ele: MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, I, p. 143 şi LA FONTAINE, *Le Tableau* (=*Œuvres Complètes*, vol. II, Paris,1961, p. 229).
54. Vezi J. K. EBERLEIN, *Apparitio Regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982.
55. Vezi MICHALSKI, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze;* P. REUTERSWÄRD, „Tavelförhänget", *Konsthistorisk Tidskrift*, 25 (1956), pp. 95-113 şi J. A. WELLU, *17th Century Dutch Painting. Raising the Curtain on New England Private Collections* (cat. exp., Worcester, 1979, p. 9 şi urm.; ILSE ROTTACH, *Bild und Vorhang in der holländischen Interieurmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (memoriu de masterat), München, 1989.
56. PLINIU, *Nat. Hist.*, XXXV, 64-65. Vezi şi consideraţiile lui ST. BANN, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge, 1989, pp. 27-40.
57. E. BINET, *Essay*, p. 308 (a se compara cu PLINIU, *Nat. Hist.*, XXXV, 64-65).
58. *The Eavesdropper* (Christie's, Londra, 23 iunie 1967). Vezi SUMOWSKI, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, vol. III, n. 1353. De notat şi faptul că Maes este autorul unor copii după *Sfânta Familie* de la Cassel şi autor, el însuşi, al unui alt tablou (*Tânără mamă cu leagăn*, Amsterdam, Rijksmuseurn) care reia tema respectivă şi, parţial, perdeaua. Asupra *Iscoadei*, vezi observaţiile lui W. KEMP, *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionästhetische Ansatz*, în: H. BELTING ş. a., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, München, 1986, pp. 203-221.
59. Vezi şi: W. W. ROBINSON, „The Eavesdropper and Related Paintings by Nicolaes Maes", *Jahrbuch des Preussisscher Kulturbesitzes*, Sonderband 4 (1987). pp. 283-313.
60. Un desen pregătitor păstrat la Fogg Art Museum din Cambridge (Mass.), arată un prim stadiu al invenţiunii lui Maes, mult mai simplu: aşa-numitul *doorkijkje* lipseşte aici.
61. De notat că optica secolului al XVII-lea utilizează metafora perdelei în cadrul unei retorici generale a văzului, contaminată, într-o manieră semnificativă, de acele *topoi* ale reprezentării picturale contemporane. Astfel, pentru Părintele BINET, *Essay*, cap. 12, pupila este „fereastră", nervul optic – „mesager", cristalinul – „oglindă", pleoapa – „perdea". Motivul pleoapei ca „perdea" (*cortina de los parpados*) şi al văzului ca deschidere a acestei perdele, apare şi la B. GRACIÁN, *El Criticón* (1651, 1653) (ed. de E. Correa Calderón), Madrid, 1971 (= *Clasicos Castellanos* 165/166), vol. I, p. 40.
62. R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, p. 3.

IV. Despre asamblaj

1. Pentru istoria imaginii-icoane de la origini până în pragul „erei artei", vezi: BELTING, *Bild und Kult.* Pentru distincţia între „artă" şi „imagine" în Evul Mediu, vezi: J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, 1989.
2. Vezi: K.-A. WIRTH, „Einsatzbild", în: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* vol. IV, Stuttgart, 1958, col. 1006-1019 şi M. WARNKE, „Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* III. F., XIX (1968), pp. 61-102.
3. Bibliografia asupra acestui subiect este deosebit de bogată. Citez doar contribuţiile cele mai importante: M. JAFFÉ, „Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers" (1959), *Proporzioni*, IV (1963), pp. 209-240 (republicat în: *Rubens and Italy*, Ox-

ford, 1977, p. 85-99, de unde citez); G. INCISA DELLA ROCCHETTA, „Documenti editi ed inediti sui quadri di Rubens nella Chiesa Nuova", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. 111, vol. 35 (1962/1963), pp. 161-183; J. MÜLLER HOFSTEDE, „Rubens' First Bozzetto for Sta Maria in Vallicella", *Burlington Magazine*, 106, (1964), pp. 442-450; ID., „Zu Rubens zweitem Altarwerk für Sta. Maria in Vallicella", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 17 (1966), pp. 1-78; WARNKE, Italienische Bildtabernakel"; V. HERZNER, „Honor refertur ad prototypa. Noch einmal zu Rubens Altarwerk für die Chiesa Nuova in Rom", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42 (1979), pp. 117-132; A. ZUCCARI, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, 1984; ILSE VON ZUR MÜHLEN, „Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronius und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom", *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XLI (1990), pp. 23-60; H. BELTING, *Bild und Kult*, pp. 538-545.

4. Vezi: J. HESS, „Contributi alla Storia della Chiesa Nuova", în: *Studi di Storia dell'Arte in Onore di Mario Salmi*, vol. III, Roma, 1963, p. 215 și urm.
5. Vezi: W. GUMPPENBERG, S. J., *Atlas Marianus*, München, 1672, vol. III, p. 461, nr. 354.
6. ... *si trasporti l'Immagine della Madonna all'Altar Maggiore, et si acceti l'offerta del Pittore che vuoi fare il quadro*. Documentul este citat de JAFFÉ, „Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers" p. 85 și de INCISA DELLA ROCCHETTA, „Documenti editi ed inediti", p. 162.
7. ...*danno a dipingere, al detto signor Pietro Paolo, il detto quadro del detto altar maggior della detta lor chiesa, secondo il disegno o sbozzo, mostrato loro dal detto signor Pietro Paolo, nel quale, da un lato, sono li Santi Martiri Papia e Mauro, dall'altra, li Santi Nereo et Achilleo et Flavia Domitilla, in mezzo, San Gregorio Papa, di sopra, la Madonna Santissima, con molti altri ornamenti. Et, compito sarà, riuscendo a sodisfattione di detta loro Congregatione, subito che da quella sarà accettato et approvato, inanzi che sia esposto in publico, fare al detto signor Pietro Paolo, in recognitione della chiesa, un donativo*... (vezi JAFFÉ, „Peter Paul Rubens and The Oratorian Fathers" și INCISA DELLA ROCCHETTA, „Documenti editi ed inediti").
8. *La sacra imagine, ancora, della Madonna della Vallicella, che va commessa dentro la sommità del quadro mio, non potrà trasportarsi prima di mezzo settembre, che vanno insieme, non potendosi scoprire l'una senza l'altro; oltra che sara necessario che io ritocci la pittura mia al luoco istezzo, prima che scoprirla, come susa di fare.* Vezi: CH. RUELENS, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, publiés, traduits, annotés par Ch.Ruelens*, vol. I. (1600-1608), Anvers, 1887, pp. 354-355 și INCISA DELLA ROCCHETTA, „Documenti editi ed inediti", pp. 167-169.
9. WARNKE, „Italienische Bildtabernakel", pp. 77-78.
10. WARNKE, „Italienische Bildtabernakel", p. 78.
11. WARNKE, „Italienische Bildtabernakel", p. 62.
12. Vezi JAFFÉ, „Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers", și MÜLLER-HOFSTEDE, „Zu Rubens zweitem Altarwerk", p. 5.
13. *Legenda de Aur* sublinia rolul Sfinților Nereus, Achileus și Domitilla în cultul Fecioarei și în lupta împotriva idolatriei păgâne.
14. Vezi HERZNER, „Honor refertur ad prototypa", p. 126 și urm.
15. *Ha pero cosi sciagurata luce sopra quel Altare, che a pena si ponno discernere le figure non che godere l'esquisitezza del colorito, e delicatezza delle teste e panni cavati con gran studio del naturale.* (CH. RUELENS, *Correspondance de Rubens*, vol. I, nr. 108, 403). G.B. BAGLIONE, *Le Vite de'pittori scultori et architetti...*, Roma, 1642, p. 362 repetă argumentul condițiilor necorespunzătoare de eclerаj.
16. Vezi JAFFÉ, „Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers", p. 91 și INCISA DELLA ROCCHETTA, „Documenti editi ed inediti", p. 169. Se cuvine să ob-

servăm de asemenea că acest nou proiect nu obţinuse aprobarea capitlului oratorienilor (nouă membri ai congregaţiei generale au votat împotrivă).

17. Vezi JAFFÉ, „Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers", *passim*.
18. Publicată de G. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana,* Milano, 1868. Vezi şi STEFANIA BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento* (teză, Milano, 1977), Florenţa-Milano, 1983. p. 103 şi urm. şi PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana*, Cambridge-New York, 1993.
19. *Non mancho d'industriarme intorno al quadretto del compertemento delli fiori: nel le secondo l'ordine d VS ill. a accomodero dentro una madonna con paiesetto.* (CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, p. 9).
20. ... *V.S. me credo che io non l'abbio mai fatto simile.* (CRIVELLI, *Giovanni Brueghel,* p. 99)
21. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, p. 107.
22. Importanţa ramei (*la cornice*) reiese din mai multe pasaje ale corespondenţei lui Brueghel cu intermediarul Cardinalului Borromeo (vezi CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, pp. 105, 112, 117, 136, 153, 200, 249, 250).
23. Caracterul de „curiozitate" reiese din observaţiile lui Brueghel în legătură cu Madona din 1621-1622 (vezi CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, pp. 274 şi 283).
24. Tabloul din biserica Sfântul Iacob din Praga, publicat de J. NEUMANN, „Die rudolfinische Kunst und die Niederlanden", în: GÖREL CAVALLI-BJÖRKMAN, (ed.), *Netherlandish Mannerism. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984* (= *Nationalmusei Skriftserie*, N.S., 4), Stockholm, 1985, pp. 55-57, atribuit lui Hans von Aachen şi datând din cca. 1606 este o „Madonă în ghirlandă" care diferă însă de acei *quadretti* ai lui Brueghel prin absenţa încastrării.
25. Pentru controversele în jurul datării acestei opere, vezi K. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde, mit kritischem Œuvrekatalog*, Köln, 1979, p. 305 (nr. 325).
26. Vezi, despre acest subiect, E. KIESER, „Rubens Madonna im Blumenkranz", *Münchner Jahrbuch für bildende Kunst*, 1950, pp. 215-225; ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, p. 313 şi mai ales D. FREEDBERG, „The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion", *Münchner Jahrbuch für bildende Kunst,* 32 (1981), pp. 115-150.
27. Vezi FREEDBERG, „The Origins and Rise", p. 123 şi urm. Pentru simbolismul floral al ghirlandelor şi pentru rolul ritual al încununării: vezi ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, p. 309; KIESER, „Rubens Madonna", p. 211 şi urm.; J.-M. González de Zárate, „La vision emblemática del triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel «Guirlanda con Virgen y el Niño»", *Goya*, 209 (1989), pp. 282-290 şi B. BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, „Zeldzame bloemen, «Fatta tutti del natturel» door Jan Brueghel I", *Oud Holland,* 104 (1990), pp. 218-248.
28. Vezi, în continuare, S. SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII^{e} siècle*, Bruxelles, 1957.
29. Vezi: M. DE MAEYER, *Albrecht en Isabelle en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de 17de eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden* (= Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 9), Bruxelles, 1955, p. 150; ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, p. 305 şi FREEDBERG, „The Origins and Rise", p. 119.
30. F.BORROMAEUS, *Musaeum* (1630), ed. de G. Ravasi şi P. Cigada, Milano, 1997, pp. 29 şi 41.
31. SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands*, p. 76. URSULA ALICE HÄRTING, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581-1642.*

Ein repräsentativer Werkkatalog, Hildesheim-Zurich-New York, 1983, Nr. Cat. A.362, propune ca dată 1615.
32. Vezi SEGAL, *A Prosperous Past*, pp. 48-49.
33. Am folosit aici articolul meu „Zur Stellung des sakralen Bildes in der neuzeitlichen Kunstsammlung: die Blumenkranzmadonna in den «Cabinets d'Amateur»", în: A. GROTE (ed.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, 1994, pp. 417-436. Îmi permit de asemenea să trimit la problemele similare discutate în articolul meu „Zurbaráns Veronica", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 (1991), pp. 190-206.

V. Imaginea la răspântie

1. Pentru o abordare generală a acestei teme, se poate consulta: H. VON CAMPENHAUSEN, *Die Bilderfrage in der Reformation* (1957), în ID., *Tradition und Leben. Kräfte der Kirchengeschichte*, Tübingen, 1960, p. 392 și urm., și MARGARETE STIRM, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, 1977. Vezi și *De eeuw van de Beeldenstonn* (cat. exp., Utrecht-Amsterdam-Haarlem, 1986), D. FREEDBERG, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609*, New York, 1987 și B. SCRIBNER / M. WARNKE (ed), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelater und in der frühen Neuzeit* (= *Wolfenbütteler Forschungen*, 46), Wolfenbüttel, 1990. O. CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'Iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, 1991, și S. MICHALSKI, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, Londra-New York, 1993.
Dispunem acum de o bibliografie sistematică a temei: LINDA B. PARSHALL și P. W. PARSHALL, *Art and the Reformation. An Annotated Bibliography*, Boston, 1986.
2. W. HOFMANN, „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion", în: *Luther und die Folgen für die Kunst* (cat. exp. Hamburg 1983-1984), München, 1983, pp. 23-72.
3. A. KARLSTADT, *Von Abtuhung der bilder und das keyn Bedler unther den christen seyn sollen*, 1522 (= *Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen*, ed. de Hans Lietzmann), Bonn, 1911 și ID., *Ob man gemach faren...*, 1524 (= Erich Hertzsch ‹ed.› *Karlstadts Schriften aus den Jahren 1523-1525*, Halle, 1956, vol. I, pp. 74-103.
4. KARLSTADT, *Von Abtuhung*, p. 4: *Das geschnitzte und gemalthe Olgotzen uff den allarien sehnd ist noch Schadelicher und Teuvlicher.*
5. Calvin, de exemplu, se întemeiază pe autoritatea Sfântului Augustin atunci când declară „că nu se pot așeza imaginile în locuri înalte și onorabile, pentru a fi privite de cei care se roagă și le venerează, fără ca ele să atragă atenția infirmilor ca și cum ar avea simțuri și suflet". (*Institution de la Religion Chréstienne*, publicată de J.-D. Benoît, Paris, 1957, 1, XI, 13, p. 136. Toate citatele în franceză din *Institution* sunt extrase din ediția critică a lui J.-D. Benoît).
6. H. ZWINGLI: *Eine Antwort, Valentin Compar gegeben* (1525), în: *H. Zwinglis Sämtliche Werke* (ed. de E. Egli, G. Finsler, W. Kähler, O. Farner), vol. IV, (= *Corpus Reformatorum Volumen XCI*), München, 1981, p. 101.
7. ZWINGLI, *Sämtliche Werke*, vol. IV, p. 106.
8. ZWINGLI, *Sämtliche Werke*, vol. IV, pp. 95-96
9. Vezi, de exemplu, MELANCHTON, în: N. MÜLLER, *Die Wittemberger Bewegung 1521 und 1522*, Leipzig, 1911^2, p. 183; LUTHER, *Am Dienstag nach Invocavit, 11 März 1522* (= Luther Deutsch, vol. IV, p. 75); M. BUCER, *Das einigerlei Bild bei den Gotgläubigen an Orten da sie verehrt, mit mögen geduldet werden....* în: M. BUCER, *Deutsche Schriften*, vol. IV, Paris, 1975, p. 171 și urm.
10. KARLSTADT, *Von Abtuhung*, p. 11

11. KARLSTADT, *Von Abtuhung*, pp. 12-13. Vezi şi ZWINGLI, *Sämtliche Werke*, vol. IV, p. 110.
12. CALVIN, *Institution,* I, XI, p. 125.
13. CALVIN, *Institution,* I, XI, 4, p. 125 şi urm.
14. LUTHER, *Weimarer Ausgabe*, vol. XVI, 440, p. 1 şi urm. Pentru o tratare nuanţată a poziţiei lui Luther faţă de imagini vezi: J. WIRTH, *Luther. Etude d'histoire religieuse*, Geneva, 1981, pp. 108-133.
15. CALVIN, *Institution,* I, XI, 4, p. 125.
16. KARLSTADT, *Von Abtuhung*, p. 12.
17. ZWINGLI, *Sämtliche Werke*, vol. IV, p. 124
18. *Den Val der Roomsche Kercken*, Anvers, 1561[4] ‹= *Bibliotheca Reformatoria Neerlandica. Geschriften uit den tijd der Hervorming in de Nederlanden* (ed. de S. Cramer/ F. Pijper), Haga, 1903-1914, vol. I, p. 416›).
19. CALVIN, *Institution*, p. 129.
20. CALVIN, *Institution*, pp. 129 şi 125.
21. *Ioannis Calvini Opera Selecta*, ed. de P. Barth şi W. Niesel, München, 1962, vol. V, pp. 86 şi 93.
22. *Luther Deutsch,* vol. IV, pp. 73-74.
23. *Luther Deutsch,* vol. IV, p. 8: *Die Bilder sind weder das eine noch das andere, sie sind weder gut noch böse, man kann sie haben oder nicht haben.*
24. HOFMANN, „Die Geburt der Moderne", *passim*.
25. ZWINGLI, *Sämtliche Werke,* vol. III, pp. 115-116.
26. ZWINGLI, *Sämtliche Werke*, vol.II, p. 814.
27. ZWINGLI, *Sämtliche Werke*, vol. III, p. 490.
28. Vezi A. CHASTEL, „L'Iconoclasme", în: *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums „Kunst und Reformation"*, ed. de E. Ullmann, Leipzig, 1983, pp. 264-277
29. A. CHASTEL, *The Sack of Rome 1527*, Princeton, 1983.
30. A. DE VALDÉS, *Diálogo en que particularmente se tratan las cosas ocurridas en Roma el año MDXXVII*, (1529?), ed. de J. F. Montesinos, Madrid, 1928, p. 42.
31. EGIDIO DA VITERBO, *Scechina e Libellus de litteris hebraicis (1530)* (ed. de Fr. Secret), Roma, 1959, vol.I, p.183
32. IOANNES COCHLAEUS, *De Sanctorum Invocatione...*, Ingolstadt, 1524, cap. XVII, p.52 şi urm. Pentru profeţiile referitoare la Carol Quintul, vezi: M. REEVES, „Joachimist Influence on the Idea of a Last World Emperor", *Traditio*, XVII (1961), pp. 323-370 (în special pp. 352-357).
33. A. CATHARINUS, *Enarrationes,* Roma, 1552, p. 136. Pentru o paralelă între iconoclasmul bizantin şi iconoclasmul Reformei, vezi D. FREEDBERG, „The Structure of Byzantine and European Iconoclasm", în: A. BRYAN / J. HERRIN (ed.), *Iconoclasm*, Birmingham, 1977, pp.165-177.
34. CATHARINUS, *Enarrationes*, p.131
35. CALVIN, *Institution*, p.35 (sublinierea mea).
36. LUTHER, *Wochenpredigten über das Deuteronomium* (1529)(= *Weimarer Aussgabe*, XVIII, p.79 ş.urm.)
37. Pentru terminologia referitoare la imagine, vezi S. MICHALSKI, „Aspekte der protestantsichen Biderfrage", *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunshalle,* 3 (1984), p. 76 şi urm. şi ID. „Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio. Ikonitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse", *Annuarium Historiae Conciliorum*, 20 (1988), p. 458-488.
38. CALVIN, *Institution*, IV, XVII, 16, p. 393. Pentru întregul context logic şi teologic al acestei probleme, vezi: J. WIRTH, „Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme", *Bibliothèque de l'Humanisme et Renaissance*, XLVIIII (1986), pp.319-358
39. CALVIN, *Opera selecta*, IV, XVII, 21, p. 371.

40. CALVIN, *Opera selecta*, p. 401 şi urm.
41. QUINTILIAN, *Inst. Orat.*, 8,6,23.
42. QUINTILIAN, *Inst. Orat.*, 8. 6, 24
43. QUINTILIAN, *Inst. Orat.*, 8. 6, 4
44. CALVIN, *Institution*, p. 391. Pentru toată problema, vezi: H. GOLLWITZER, *Coena Domini*, München, 1937.
45. CALVIN, *Institution*, p. 396. Vezi şi: G. R. EVANS, „Calvin on Signs: an Augustinian Dilemma", *Renaissance Studies*, 3/1 (1989), pp. 35-45.
46. CALVIN, *Institution*, p.402.
47. Mai temperat, Luther aşază consubstanţialitatea euharistică sub semnul sinecdocei (vezi: *Weimarer Ausgabe*, vol. XXIII, 157, 30)
48. L. RICHEOME, *L'idolatrie huguenote*, Lyon, 1608, p. 451.
49. Vezi consideraţiile lui BELTING, *Bild und Kult*, pp. 511-545.
50. *Trattato d'Arte delle Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Milanese pittore, Diviso in VII Libri, Ne'quali si contiene tutta la Teoria e la Prattica d'essa pittura*, Milano, 1584 (ediţia utilizată: G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle Arti*, vol. II, ed. de R.P. Ciardi, Florenţa, 1973); *Idea del tempio della Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Pittore, nella quale si discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'Arte della Pittura*, Milano, 1590 (ediţia utilizată este cea a lui R. Klein, *Idea...*, Florenţa, 1974, vol. I, text cu versiune franceză, vol. II comentariu). Vezi şi R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970; G. M. ACKERMANN, *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting* (teză, Princeton, 1964), Ann Arbor, 1967; MARILENA Z. CASSIMATIS, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo*, (1538-1600) (teză, München, 1983), Frankfurt am Main, 1985; V. I. STOICHIŢĂ, „*Ars Ultima*. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus", în: A.-M. BONNET şi G. KOPP-SCHMIDT (ed.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten und Kunstgeschichte heute*, München, 1995, pp. 50 – 64., şi R. WILLIAMS, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techné to Metatechné*, Cambridge, 1997, pp. 123-185.
51. PAOLO ROSSI, *Clavis Universalis. Arti mnemotecniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, 1960; Fr. A. YATES, *The Art of Memory*, Londra, 1966; C. VASOLI, „Le teorie del Delminio e del Patrizi e i trattatisti d'arte fra '500 e '600", în: V. BRANCA/C. OSSOLA (ed.), *Cultura e società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Florenţa, 1984.
52. G. CAMILLO (DELMINIO), *Idea del Theatro* (Florenţa, 1550), în ID., *Tutte le opere*, Veneţia, 1552. Scrierea lui Camillo este unica sursă revendicată de Lomazzo însuşi: ... *imitaré in ciò Giulio Camillo nella idea del suo teatro, ancora che troppo umile e rozza sia questa mia a petto a quella fabrica.* (*Idea*, cap. X)
Pentru personalitatea şi gândirea lui Giulio Camillo, vezi mai ales (în afară de scrierile lui Rossi şi Yates deja citate) G. STABILE, *Giulio Camillo detto Delminio*, în: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVII, Roma, 1974, p. 226 şi urm. (cu bibliografie); FR. SECRET, „Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance: Le Théâtre du Monde de Giulio Camillo", *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, XIV (1959), pp. 418-436; LINA BOLZONI: *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, 1984. Vezi şi: U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, 1990, pp. 56-70.
53. Vezi: R. BERNHEIMER, „Theatrum Mundi", *The Art Bulletin*, XXXVIII (1956), p. 228 şi urm.
54. CAMILLO, *Tutte le opere*, p. 14:
55. VASARI-MILANESI, vol. IV, p. 8.
56. Pentru concepţia asupra istoriei artei la Vasari, vezi: J. ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a leguée Vasari*, Paris, 1959, p. 73 şi urm.; Z. WAZBINSKI, „L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des «Vies» de Vasari", în: *Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso Internazionale* (1974), Florenţa,

1976, pp. 1-25 şi H. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, 1983, p. 63 şi urm.

57. ...*non deve l'inteletto nostro cominciare ad intendere le cose con l'ordine della natura, poiché non può comprendere tutti i particolari i quali sono infiniti, ma deve cominciare con l'ordine della dottrina, del quale lo inteletto nostro è capace, perché quest'ordine procede da le cose universali a le particolari* [...]; *per questo io (seguirò) il precetto di Orazio che ci ammonisce a non cominciare l'istoria de la guerra di Troia con le due uova di Leda.* (LOMAZZO, *Trattato*, p. 23)
58. CICERO, *De Inventione*, II, I; PLINIU, *Nat. Hist.*, XXXVI, 4 şi VASARI-MILANESI, vol. IV, p. 8.
59. LOMAZZO, *Trattato*, p. 249.
60. Vezi: D. MAHON, „Ecclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label", *Journal of the Warburg and Courtaud Institutes*, 16 (1953), p. 303 şi urm.
61. LOMAZZO, *Idea*, cap. IX.
62. LOMAZZO, *Idea*, cap. IX.
63. „... *l'istessa età dolce presente/ Ne la qual Carlo Quinto da Clemente/ Fú coronato...*„ (*Rime di Gio.Paolo Lomazzi con la vita dell'autore descritta da lui in rime sciolte*, Milano, 1587, p. 301).
64. În contextul curentelor escatologice şi profetice, data compunerii *Ideii* şi cea a publicării *Tratatului* dobândesc o semnificaţie aparte. Anul 1583 (1584), spuneau profeţii, era un an al conjuncţiei între Saturn şi Jupiter sub semnul Berbecului. El era deci un an „crucial", pregătit deja de evenimentele de la începutul secolului (vezi: G. POSTEL, *Le Thrésor des prophéties de l'Univers*, ed. de Fr. Secret, Haga, 1969, pp. 39, 56, 57). Un discipol al lui Postel era de părere că „după cele mai bune cronologii, suntem în cel de-al şaselea mileniu. Nu lipsesc decât patru sute de ani pentru a-l săvârşi, şi în 1583 va avea loc cea de-a şaptea mare conjuncţie. Astfel vedem Duhul Domnului răspândindu-se asupra robilor şi roabelor sale: artele şi disciplinele şi-au atins culmea, am învăţat toate limbile străine, şi nu în zadar a instituit Regele Preacreştin ordinul Sfântului Duh". (Vezi FR. SECRET, *L'ésotérisme de Guy Le Fèvre de la Boderie*, Geneva, 1967, p. 61).
65. LOMAZZO, *Rime*, p. 279.
66 Pentru opoziţia Templu/Babel la Lomazzo, vezi: V. I. STOICHIŢĂ, „Manierismul şi triumful invenţiunii",în: ID. *Creatorul şi umbra lui*, Bucureşti, 1982 şi O. CALABRESE, *La Macchina della Pittura*, pp. 94-95.
67. Vezi P. BURLAMACCHI, *Vita del P. Girolamo (Savonarola)*, Lucca 1764, pp. 114 şi urm. Vezi şi observaţiile lui H. BREDEKAMP, „Renaissancekultur als «Hölle»: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten", în: M. WARNKE (ed.), *Bildersturm. Die Zerstärung des Kunstwerks*, München, 1973, p. 59 şi urm.
68. *Picatrix. Das Ziel des Weisen von Pseudo-Magriti*, ed. de H.Ritter/ M. Plessner, Londra, 1962, pp. 157-163.
69. Vezi, de exemplu: G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), în: P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, Bari, 1961, p. 139 şi urm.
70. Vezi în special P. ROSSI, *Clavis universalis*, pp. 102 şi urm. şi 202 şi urm.; CL. G. DUBOIS, *Mythe et Langage au XVIe siècle*, Bordeaux, 1970; J. CÉARD, „De Babel à la Pentecôte: la transformation du mythe de la confusion des langues au XVIe siècle", *Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance*, 1980, pp. 577-594.
71. Vezi: AGRIPPA VON NETTESHEIM, *De Philosophia Occulta*, II, 15 sau GUY LE FÈVRE DE LA BODERIE, *La Galliade ou la révolution des arts et des sciences...* (în FR. SECRET, *L'ésotérisme*, p. 61).
72. LOMAZZO, *Idea*, cap. XVIII.
73. LOMAZZO, *Idea*, cap. I.

74. LOMAZZO, *Idea*, cap. X. Paolo Pino (*Dialogo di Pittura*, Veneţia, 1548) vorbise deja despre artistul perfect („un adevărat Zeu al Picturii") care ar fi putut combina desenul lui Michelangelo cu culoarea lui Tiţian.
75. Vezi în această privinţă: D. MAHON, *Studies in Seicento Art Theory*, Londra, 1947, p.120 şi urm.
76. LOMAZZO, *Trattato*, p. 24.
77. LOMAZZO, *Idea*, cap. V: *...a ragion ella si può chiamar una figura che contiene in se tutte le figure e una pittura delle pitture*. Vezi şi comentariul lui R. Klein la pp. 483 şi 644 din vol. II al ediţiei sale.
78. F. ZUCCARI (ZUCCARO), *Idea de'Pittori, Scultori et Architetti*, Torino, 1607, ed. facsimil de D. Heikamp, în: *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, Florenţa, 1961, p. 154.
79. Vezi în această privinţă comentariul lui S. ROSSI, „Idea e Accademia. Studio sul teorie artistiche di Federico Zuccaro, I. Disegno interno e Disegno esterno", *Storia dell'Arte*, 20 (1974), p. 42 şi urm. Pentru un context mai larg, vezi acum: I. P. COULIANO, *Eros et Magie à la Renaissance. 1484.*, Paris, 1984, p. 158 şi urm.
80. A.-L. HERMINJARD, *Correspondance (...) de Calvin*, vol.VIII, Geneva-Paris 1893, p. 165.
81. YATES, *The Art of Memory*, cap. X. Pentru „marea cezură a fantasticului" provocată de Reformă, vezi şi COULIANOU, *Eros et Magie*, p. 255 şi urm.
82. Vezi ROSSI, *Clavis universalis* şi YATES, *The Art of Memory*.
83. LOMAZZO, *Idea*, cap. I.
84. TH. DACOSTA KAUFFMANN, „Remarks on the Collections of Rudolf II: the Kunstkammer as a Form of Representatio", *Art Journal*, XXXVIII (1978), pp. 22-28; G. OLMI, „Dal «Teatro del mondo» ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna", în: P. BAROCCHI/ G. RAGIONIERI (ed.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florenţa, 1983, pp. 233-269; O. IMPERY/ A. MACGREGOR, *The Origins of Museums. The Cabinets of Curiosities in Sixteenth – and Seveteenth-Century Europe*, Oxford, 1985; H. BREDEKAMP, *Antikensehnsucht und Machinen-Glauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993.
85. Textul lui Borghini se găseşte în: K. FREY, *Der literarische Nachlass G. Vasaris*, München, 1930, vol. II, pp. 886-892.
86. LINA BOLZONI, „L'«invenzione» dello Stanzino di Francesco I", în: *Le Arti del Principato Mediceo*, Florenţa, 1980, pp. 255-299.
87. J. VON SCHLOSSER, *Die Kunst – und Wünderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908, p. 72 şi urm.
88. *Monere hoc oportet Iulii Camilii Museum semicirculo suo, recté quoque theatrum dici potuisse.* (S. QUICCHEBERG, *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi...*, München, 1565, pp. 53-54).
89. QUICCHEBERG, *Inscriptiones*, p. 54.
90. De fapt, demersul lui Quiccheberg nu se detaşează în mod esenţial de arta memoriei a lui Camillo. Celor cinci clase de obiecte le urmează o farmacie (*officina*) şi biblioteca. Aşadar, paradigma septenară funcţionează încă. Este evident însă că Quiccheberg vrea să-l „modernizeze" pe Camillo cu ajutorul cabaliştilor germani pe care-i citează (Reisacher şi Reuchlin). Vezi şi: PATRICIA FALGUIÈRES, „Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les Inscriptions de Samuel Quiccheberg (1565)", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 40 (1992), pp. 91-109, şi LINA BOLZONI, *La Stanza della Memoria*, Torino, 1995, pp. 245-263.
91. Vezi celebra antiteză a lui GALILEI (*Considerazioni alla Gerusalemme liberata = Opere*, Florenţa, 1856, vol. XV, p. 1301) între *studietto* şi *tribuna o galleria regia*.
92. Vezi E. SCHEICHER, *Die Kunst – und Wunderkammern der Habsburger*, Viena, 1979 şi S. ALFONS, „Il Museo a immagine del mondo", în: *Effetto Arcimboldo*, Milano, 1987, p. 67 şi urm.

93. F. BORROMAEUS, *De cabbalisticis inventis libri duo*, ed. de Fr. Secret, Nieuwkoop, 1978, pp. 38, 56, 79, 128.
94. Traducerea mea este foarte aproximativă. Iată originalul: „... *collocare le pitture ai loro luoghi secondo i tempi ne quali sono state fatte, le materie che rappresentano, ed i lumi che l'artefice gl'ha dato nel fare*". (MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, p.5).

VI. Angrenajul intertextual

1. Pentru terminologia privind colecționismul, se pot consulta cu folos anexele lucrării lui B. J. BALSIGER, *The Kunst – und Wunderkammern. A Catalogue raisonné of Collecting in Germany, France and England, 1565-1750* (teză, Pittsburgh, 1970), 2 vol., Ann Arbor, 1979, vol. I, pp. 740-784. Vezi și: G. NENCIONI, „La «galleria» della lingua", în: BAROCCHI/ RAGIONIERI (ed.), *Gli Uffizi*, pp. 17-48.
2. Prima parte a cărții lui M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses* oferă imaginea sugestivă a deturnării epistemologice despre care este vorba. Vezi și: A. SCHNAPPER, *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVIIe siècle. I. Histoire et histoire naturelle,* Paris, 1988 și J. MIGUEL MORN/ FERNANDO CHECA, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galeria de pinturas,* Madrid, 1985.
3. GILLES CORROZET, *Blasons Domestiques*, 1539 (*apud* BALSIGER, *The Kunst – und Wunderkammern*, vol. I, p. 792).
4. Vezi LEBENSZTEJN, „L'espace de l'art", pp. 337-338.
5. SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands*; M. WINNER, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17 Jahrhunderts zu Antwerpen* (teză), Köln, 1957. Vezi și: TH. VON FRIMMEL, *Gemalte Galerien*, Berlin, 1896; HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei*, în special p. 143 și urm. și ZIRKA ZAREMBA FILIPEZAK, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, 1987; M. DÍAZ PADRÓN/ M. ROYO-VILLANOVA, *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, cat. exp. Madrid, Prado, 1992; E. A. HONIG, *Painting and the Market*, pp. 170-212
6. R. HARBISON, *Eccentric Spaces*, Londra, 1977, p. 140 și urm.
7. I. TOTH, *Ahile. Paradoxele eleate în fenomenologia spiritului*, București, 1969, p. 146 și urm.
8. FREY, *Der literarische Nachlass*, p. 147.
9. TOTH, *Ahile*, p. 147.
10. A. AGARD, *Discours et Roole des médailles et d'autrez antiquitez* (...), Paris, 1611.
11. FURETIÈRE, *Dictionnaire, s.v.*
12. FURETIÈRE, *Dictionnaire, s.v.*
13. *Dictionnaire de l'Académie Françoise, s.v.*
14. *Dictionnaire de l'Académie Françoise, s.v.*
15. *INVENTARIO: el memorial de bienes muebles o raizes, assi de los vivos como de los difuntos.* (S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* ‹1611›, ed. de Martin de Riquer, Barcelona, 1943, *s.v.*).
16. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Veneția, 1680, *s.v.* „inventario" și „catalogo".
17. Vezi, aici și mai departe, BALSIGER, *The Kunst – und Wünderkammern*, pp. 141, 600 etc.
18. H. FLOERKE, *Studien zur niederländischen Kunst – und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert*, München-Leipzig, 1905; G. THIEME, *Der Kunsthandel in den Niederlanden im 17 Jahrhundert*, Köln, 1959; H. TREVOR-ROPER, *The Plunder of Arts in the Seventeenth Century*, Londra, 1970.

19. Vezi J. DENUCÉ, *De Antwerpsche konstkamers in de 16e en 17e euwen*, Anvers, 1932 și E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, vol. I, Bruxelles, 1984.
20. Vezi TH. VON FRIMMEL, *Gemalte Galerien*; SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands;* M. MILLNER KAHR, *Velázquez. The Art of Painting*, New York, 1976, pp. 155-163.
21. *Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpensis*, la editorii H. și C. Verdussen, din Anvers. În 1660 au apărut edițiile olandeză și franceză.
22. HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei*, p. 160 și urm.
23. G.-B. MARINO, *La Galleria...*, *(1619)* ed. de M. Pieri, 2 vol., Padova, 1979.
24. G. DE SCUDÉRY, *Le Cabinet de M. de Scudéry, Gouverneur de Nostre Dame de la Garde. Première Partie,* Paris, 1646, ed. de Chr. Biet/ D. Moncond'hui, Paris, 1991.
25. B. GRACIÁN, *El Criticón*, vol. II, p. 92 și urm.
26. CH. PERRAULT, *La Peinture*, Paris, 1663.
27. SCUDÉRY, *Le Cabinet*, f. p. („Către cititor").
28. G. F. KOCH, *Die Künstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1967, p. 62 și urm.
29. Vezi A. CHASTEL, *Fables, Formes, Figures*, vol. II, p. 82 și urm. și GEORGEL/LECOQ, *La Peinture dans la peinture*, p. 164.
30. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, p. 5.
31. BORROMAEUS, *Musaeum*, p. 7.
32. BORROMAEUS, *Musaeum*, p. 35.
33. „CURIOS, -OASĂ, adj. și subst. Cel care vrea să știe și să afle totul [...] Se spune, de asemenea, despre cel care a adunat lucrurile cele mai rare, mai frumoase și mai extraordinare pe care le-a putut găsi atât în arte, cât și în natură. Este un *curios* de Cărți, de medalii, de stampe, de tablouri, de flori, de cochilii, de antichități, de lucruri naturale." (FURETIÈRE, *Dictionnaire*, *s.v.*) și: „CURIOS,OASĂ. adj. Cel care are multă dorință și preocupare de a afla, de a vedea, de a poseda lucruri noi, rare, excelente etc.[...] Se folosește de asemenea uneori ca subst. și atunci înseamnă, cel căruia îi place să adune lucruri curioase și rare sau cel care are o mare cunoaștere a acestor lucruri. *Cabinetul unui curios. Este un om care se află mereu împreună cu curiozii.*" (*Dictionnaire de l'Académie Françoise*, *s.v.*)
34. Despre converație, vezi CHR. STROSETZKI, *Konversation. Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts* (teză), Düsseldorf, 1977 (= *Studia Romanica et Linguistica*, VII). Asupra raportului între poetica conversației și cea a citatului, vezi B. BEUGNOT, „Dialogue, entretien et citation à l'époque classique", *Revue canadienne de Littérature comparée*, 3-4 (1976), pp. 39-50.
35. CAVALERUL DE MÉRÉ, *De la Conversation* (1677), în: *Œuvres Complètes*, editate de Ch.-H. Boudhours, vol. II, Paris, 1930.
36. G. GUÉRET, *Divers traités de morale et de l'éloquence*, Paris, 1672, vol. I, p. 128.
37. Vezi S. SPETH-HOLTERHOFF, „La boutique d'un marchand de tableaux anversois au XVIIe siècle", în *Miscellanea Léo van Puyvelde*, Bruxelles, 1949, p. 183 și urm. și EADEM, *Les peintres flamands*, p. 4 și urm.
38. Atribuire a lui S.J. GUDLAUGSSON (în: *Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. Schilderijen en beeldhouwwerken. 15e en 16e eeuw*, Haga, 1968, p. 16 și urm.). Tabloul, puțin comentat de specialiști, a fost considerat întotdeauna o ciudățenie. Observații importante de SCHUSTER, în: *Luther und die Folge für die Kunst*, p. 151. FILIPCZAK, *Picturing Art*, p. 129 consideră, bazându-se pe o atribuire orală făcută de J. Held, că este vorba de o operă a lui Gillis Mostaert reprezentând prăvălia unui negustor de tablouri.
39. Pentru problemele referitoare la originile și la cronologia „Cabinetelor de Amatori" vezi HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei*, p. 71 și urm.
40. Observație a lui Schuster (vezi nota 38).

41. *A Tracte containing the artes of curios Paintings, Carvinge, Buildinge written first in Italian by Io. Paul Lomatius painter of Milan, and englisished by Richard Haydocke, student in phisick*, Oxford, 1598. Pentru sucesul traducerii lui Haydocke, vezi: L. SALERNO, „Seventeenth-Century English Literature on Painting", *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 15 (1951), p. 243 şi urm.
42. Aceste tablouri – doar parţial acesibile astăzi – figurează la următoarele nr. din HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei*: A 369, A 370, A 371, A 372, A372a, A 377, B 371, B 371b, B 373, B 374.
43. Termenul îi aparţine lui SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands*, p. 67 şi urm. Vezi în plus: WINNER, *Die Quellen*, p. 64 şi urm.; HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei*, p. 150 şi urm.; GEORGEL/LECOQ, *La Peinture dans la peinture*, p. 209; J. BRIELS, „*Amator Pictoriae Artis*. De Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1980, p. 152 şi urm.; FILIPCZAK, *Picturing Art*, p. 68 şi urm.
44. În „Galeriile" poetice, descrierea tabloului reprezentând un oraş în flăcări, are un rol important. Cf. PERRAULT, *La Peinture*, p. 10; SCUDÉRY, *Le Cabinet*, pp. 77-79.
45. După SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands*, p. 70, ar fi vorba de un panou pictat. HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei*, p. 151, n. 357 consideră că se găseşte dinaintea „unei indubitabile vederi reale către exterior", dar subliniază de asemenea caracterul deopotrivă alegoric şi vizionar al „Măgarilor".
46. GEORGEL/LECOQ, *la peinture dans la peinture*, p. 37 şi CHASTEL, „L'Iconoclasme", p. 275.
47. G. P. VALERIANO BOLZANI, *Hieroglyphica* (1556), Lyon, 1602, p. 115 şi C. RIPA, *Iconologia*, Padova, 1630, *s.v.* IGNORANZA. Vezi în această privinţă: A. PIGLER, „Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst", *Acta Historiae Artium*, şi WINNER, *Die Quellen*, p. 66 şi urm.
48. VAN MANDER, *Het Schilder-Boek*, 210v, 313v, 224v, 244v, 254r, 245v. Vezi şi D. FREEDBERG, „Art and Iconoclasm", în *Kunst voor de beeldenstorm*, pp. 73 şi 76-77.
49. C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const...*, Anvers, 1661, p. 13.
50. A. A. KEERSMAEKERS, *Geschiedenis van de Antwerpsche rederijkerskamers in de jaren 1585-1635*, Alost, 1952, p. 41 şi urm.
51. CICERO, *De Oratore*, 11, 64, 299-300.
52. L. SCHENCKEL, *Gazophylacium Artis Memoriae in quo duobus Libris omnia e singula ea quod ad absolutam hujus cognitionem inferivunt, recondita habentur pe Lambertum Schenckelium Dusilvium*, Strasbourg, 1611, pp. 67 şi 193 şi urm.
De notat că, deja pentru Platon, memoria era un pictor (*zoographos*) care desenează, gravează, pictează în spiritul nostru (*Teaitetos*, 191c-d).
53. PERRAULT, *La peinture*, p. 20.
54. SCHENCKEL, *Gazophylacium*, pp. 124 et 272 şi urm.
55. Simbolismul animalelor prezente în „Cabinete" poate juca un anumit rol în cadrul acestei dialectici. Câinele, animal frecvent reprezentat, era considerat un *animale di grande memoria* (RIPA, *Iconologia*, p. 469). La P. BERCHORIUS, *Repertorium morale*, Köln, 1731, pp. 39 şi 137 şi urm., câinele este simbolul lui *memoria* în timp ce măgarul este simbolul lui *oblivio*.
56. Urmez aici atribuirea făcută lui Hieronymus Francken II şi Jan Brueghel cel Bătrân de HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei*, pp. 113, 158 şi nr. B 380.
57. Vezi: WINNER, *Die Quellen*, p. 64 şi urm. şi HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei*, pp. 113 şi 158.

58. Vezi: B. SCRIBNER, „Reformation, Carnival and the World Turned Upside-Down", în: INGRID BATORI (ed.), *Städtische Gesellschaft und Reformation*, Stuttgart, 1980, pp. 238-240.
59. Interpretată de Speth-Holterhoff ca *Perseu eliberând-o pe Andromeda*, ea a fost identificată prin datele sale tematice de WINNER, *Die Quellen*, p. 67 şi urm.
60. Vezi: RIPA, *Iconologia*, p. 574.
61. RIPA, *Iconologia*, p. 233.
62. Pentru rolul jucat de Hercule/*Virtus* în alegoriile picturii, vezi PIGLER, „Neid und Unwissenheit" şi INEMIE GERARDS-NELISSEN, „Federigo Zuccaro and the Lament of Painting", *Simiolus*, 13 (1983), pp. 43-53.
63. Vezi: R. B. TATE „Mythology in Spanish Historiography of the Middle Age and the Renaissance", *Hispanic Review*, 1954, pp. 1-18; G. BRUCK, „Habsburger als Herkulier", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 14 (1953), pp. 191-198; ROSA LOPEZ TORRIJOS, *La mitologia en la pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 116 şi urm.
64. Reiau aici ideile expuse în articolul meu, „Cabinets d'Amateurs et scénario iconoclaste", în: *Actes du XXVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Strasbourg, 1-7 Sept. 1989, vol. IV, „Les iconoclassues", (ed. de S. Michalski), Strasbourg, 1992, pp. 171-192.
65. Îi datorez această observaţie lui Didier Martens.
66. Vezi mai ales: K. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere, pp.* 332-348 et p. 611; J. MÜLLER HOFSTEDE, *„Non Saturatur Oculus Visu* – Zur «Allegorie des Gesichts» von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.", în: H. VEKEMAN/ J. MÜLLER HOFSTEDE (ed.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts,* Erfstadt, 1984, pp. 243-289.
67. MÜLLER HOFSTEDE, *„Non Saturatur Oculus Visu"*, p. 247 şi urm.
68. Identificarea i se datorează lui MÜLLER HOFSTEDE, *„Non Saturatur Oculus Visu"*, p. 246.
69. SPETH-HOLTERHOFF, *Les Peintres Flamands*, p. 55.
70. MÜLLER HOFSTEDE, *„Non Saturatur Oculus Visu"*, p. 251.
71. Vezi ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, p. 345.
72. Vezi ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, p. 346 şi urm.
73. MÜLLER HOFSTEDE, *„Non Saturatur Oculus Visu"*, p. 252.
74. Vezi ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, p. 339.
75. Prezenţa *Bacanalelor* este un *topos* al galeriilor poetice (vezi, de exemplu, G. DE SCUDÉRY, *Le Cabinet*, pp. 176-178 şi CH. PERRAULT, *La Peinture*, pp. 7-9).
76. MÜLLER HOFSTEDE, *„Non Saturatur Oculus Visu"*, p. 279, n. 53.
77. *Dictionnaire de l'Académie Françoise, s.v.* COLLECTION.
78. FURETIÈRE, *Dictionnaire, s.v.* COLLECTION.
79. *Dictionnaire de l'Académie Françoise, s.v.* COLLIGER.
80. Vezi: M. CAHN, „Raritätenkabinette und Florilegien. Vom Wissen des Sammlers und einer nervösen Lektüre", *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, 9 (1987), pp. 49-62.
81. BORROMAEUS, *Musaeum*, pp. 19-20.
82. MONTAIGNE, *Essais*, III, XII.
83. GRACIÁN, *El Criticón,* vol. II, pp. 109, 111 (vezi şi vol. I, p. 99).
84. FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à la vie dévote,* în: *Œuvres*, Paris, 1969, p. 23. Povestea Glycerei şi a lui Pausias se găseşte în Pliniu, *Nat. Hist.*, XXV, 125.
85. E. BINET, *Essay*, p. 268.
86. Aceeaşi idee este prezentă la VAN MANDER, *Den Grondt der Edel Vry Schilder-const* (1604), cap. XI, fol. 45v-r (stanţele 2-3). Ediţie modernă de H. Miedema, Utrecht, 1973, vol. I, p. 246 şi urm., vol. II (comentariu), p. 585.
87. PLINIU, *Nat. Hist.*, XXV, 125.
88. ERASMUS DIN ROTTERDAM, *Elogiul nebuniei*, cap. 64.

89. Vezi: M. FUMAROLI, *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria», de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva, 1980, p. 264 ş.urm.
90. MONTAIGNE, *Essais*, I, XXVI. Vezi, în general: J. VON STOCKELBERG, „Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *imitatio*", *Romanische Forschungen*, 68 (1956), pp. 271-293 şi G. W. PIGMAN III, „Versions of Imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly*, 33 (1980), pp. 1-32.
91. HORAŢIU, *Epistole*, I, 19,44.
92. MACROBIU, *Saturnalii*, 5, 16, 4; Petrarca, *Fam.*, I.8.
93. Vezi, în primul rând, scrisoarea lui Paul Pelisson către Donneville, în: F. L. MARCOU, *Etudes sur la vie et les oeuvres de Pelisson*, Paris, 1859, pp. 465-467.
94. Vezi însă FÉLIBIEN, *Entretiens*,1688, II, p. 92, care vorbeşte despre un tablou ce „reprezintă galeria unui Curios, în care sunt aşezate scrinuri, mobile şi mai ales câteva tablouri atât de delicat făcute şi finisate, încât se disting clar în ele toate subiectele pe care le tratează, şi care totuşi îşi păstrează forţa şi nuanţele, potrivit diverselor lor situări şi a gradelor de îndepărtare, cu o armonie admirabilă."
95. MONTAIGNE, *Essais*, I, 26.
96. Vezi *Pictures within Pictures* (cat. exp., Wadsworth Atheneum, Hartford / Connecticut), 1949, nr. 22; SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands*, pp. 98-104; WINNER, *Die Quellen*, pp. 35-40; J. S. HELD, „*Artis Pictoriae Amator*. An Antwerp Patron and His Collection", *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, pp. 53-84 (republicat cu un apendice inedit în: J.S. HELD, *Rubens and His Circle*, Princeton, 1982, pp. 35 – 64); J. DE COO, „Nog Cornelis Van der Geest. Een tekening uit zijn verzameling, thans in het Museurn Mayer Van den Bergh", *Antwerpen*, V (1959), pp. 196-199; N. DE POORTER, „Willem Van Haecht. De Kunstkamer van Comelis Van der Geest", *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, IX (1971), nr. 16; F. BAUDOIN, *P. P. Rubens*, Anvers, 1977, pp. 283-301; FILIPCZAK, *Picturing Art in Antwerp*, p. 47 şi urm.
97. A. J. J. DELEN, „Cornelis Van der Geest – een groot figuur in de geschiedenis", *Antwerpen*, V (1959), pp. 57-71
98. F. FICKAERT, *Metamorphosis, ofte wonderbaere veranderingh'ende Leven van den vermaerden Mr. Quinten Metsys Constigh Graf-Smit, ende Schilder binnen Antwerpen*, Anvers, 1648, p.15
99. Vezi în această privinţă: HELD, „*Artis Pictoriae Amator*", p. 63 şi BAUDOIN, *P. P. Rubens*, p. 297.
100. Identificată de J. Held, gravura a fost publicată de DE COO, „Nog Cornelis Van der Geest".
101. Vezi WINNER, *Die Quellen*, p. 35 şi urm.
102. Apelles şi Sfântul Luca figurează unul lângă altul în sonetul ce însoţeşte blazonul Camerei de Retorică „*De Violieren*" printre ai cărei membri activi se număra Van der Geest. Vezi SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands*, il. 1 şi p. 48.
103. Vezi BAUDOIN, *P. P. Rubens*, p. 299.
104. A. MAYER-MEINTSCHEL, „Jan Wildens' Winterlandschaft mit einem Jäger in Dresden und Leningrad", în: *Rubens and His World (Festschrift R. -A. d'Hulst)*, Anvers, 1985, pp. 179-185.
105. J. HELD, „*Artis Pictoriae Amator*", p. 172.
106. DE MAEYER, *Albrecht en Isabella*, p. 57 şi urm.
107. *Bartholomaei Facii de viris illustribus liber* .. (1456). Prima ediţie a apărut la Florenţa în 1745. Vezi M. BAXANDALL, „Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the *De viris illustribus*", *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, 27 (1964), pp. 90-107. Baxandall publică integra capitolul *De Pictoribus*, citat aici.
108. BAXANDALL, „Bartholomaeus Facius", p. 103.
109. Vezi, pentru această problemă în ansamblul ei, L. O. LARSSON, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plas-*

tik von der renaissance bis zum Klassizimus (= Stockholm Studies in history of Art, 26), Stockholm, 1974 şi L. MENDELSOHN, *Paragoni. Benedetto Varchi's „Due Lezzioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, 1982 şi, pentru cazul specific al lui Van Eyck: R. PREIMESBERGER, „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60 (1991), pp. 459-489.

110. Vezi în această privinţă: FR. PERRIER, *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evase*, Roma-Paris, 1634, planşa 74 („ Musa in Capitolio") şi H. STUART JONES, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford, 1926, vol. I., pp. 20-21 şi vol. II, planşa 10 („Urania Capitolina").

111. Pentru raporturile dintre „Cabinetele de Amatori" şi filozofia neostoică (domeniu aproape virgin încă), se pot găsi câteva indicaţii în articolul lui BRIELS, *„Amator Pictoriae Artis"*, p. 142 şi urm. Apartenenţa lui Van der Geest la mişcarea neostoică a fost semnalată de A. J. J. DELEN, „Cornelis Vans der Geest", pp. 61-62. Franckenii nu erau nici ei străini de ea: se cunoaşte un „Cabinet" cu Justus Lipsius, reprodus de SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands*, il. 17. Pentru gândirea lui Lipsius şi mişcarea neostoică, vezi, M. POHLENZ, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen, 1964, p. 469 şi urm.; J. L. SAUNDERS, *Justus Lipsius. The Philosophy of Renaissance Stoicism*, New York, 1955.

112. Vezi, în primul rând B. STRANDMANN, „The Pseudo-Seneca Problem", *Konsthistorisk Tidskrift*, 19 (1950), pp. 53-93; W.PRINZ, „The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in the 17th Century Painting", *Art Bulletin*, 1973, pp. 410-428

113. Pentru neostoicismul lui Rubens, vezi M. WARNKE, *Kommentare zu Rubens*, Berlin, 1965, p. 19 şi urm. şi M. MORFORD, *Stoics and Neostoics, Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton, 1991.

114. *Seneca şi Nero*, colecţie privată, Anglia. Vezi notiţa lui M. JAFFÉ, dans *Burlington Magazine*, IC (1957), p. 432.

115. Vezi: B. A. HEEZEN-STOLL, „Een vanitasstillevene van Jacques de Gheyn II uit 1621: afspiegeling van neostoïsche denkbeelden", *Oud Holland*, 93 (1979), pp. 217-250

116. WINNER, *Die Quellen*, p. 40.

117. SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands*, p. 104.

118. WINNER, *Die Quellen*, p.39

119. Vezi DELEN, „Cornelis Van der Geest", p. 69

120. Vezi: H. MIEDEMA, *Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel Van Mander. Een analyse van zijn Levensbeschrijvingen*, Alpen, 1981, pp. 2, 109 şi urm., 125, 165 şi urm. Vezi şi: G. BROM, *Schilderkunst en literatuur in de 16^{e} en 17^{e} eeuw*, Utrecht – Anvers, 1957, pp. 196-205.

121. P. BOREL, *Les Antiquitez (...) de la ville et du comté de Castres ...*, Castres, 1649, p. 132 şi urm.

122. Vezi: M. WARNKE, „Die erste Seite aus den «Viten» Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renasissancevorstellung", *Kritische Berichte*, 6 (1977, pp. 5-28)

123. *„Ordiamur igitur ab ipsa radice, id est Fine: a quo pendent omnia, ad quem referuntur omnia"*. (Justus Lipsius, *Opera Omnia*, vol.I., p.776).

124. MONTAIGNE, *Essais*, I, 26; II, 12.

125. J. LIPSIUS, *De la Constance*, Paris, 1609, p. 58r-59r.

126. LIPSIUS, *De la Constance*, pp. 61v-62r.

127. LIPSIUS, *De la Constance*, p. 62r („ochii obosiţi")

128. Vezi K. POMIAN, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux. Paris, Venise: XVI^{e}-XVIII^{e} siècle*, Paris, 1987, p. 61 şi urm., şi L. MARIN, *De la représentation*, Paris, 1994, pp. 71-92.

129. R. DESCARTES, *La recherche de la vérité par la lumière naturelle* (= *Œuvres de Descartes* publicate de Ch. Adam/ P. Tannery, Paris, 1897-1913, vol. X., pp. 499-

504). Reacţia împotriva „curiozităţii" este vizibilă de asemenea în teoria artei de la sfârşitul secolului al XVII-lea. Vezi în această privinţă PERRAULT, *Parallèle*, I, 241-242 (ediţia din 1964, p.161)

130. Vezi: P. ROSSI, *Clavis universalis*, p. 142 şi urm. şi – mai aproape de temele tratate aici – D. ARASSE, „Ars Memoriae et symboles visuels: La critique de l'imagination et la fin de la Renaissance", în: D. ARASSE (ed.), *Symboles de la Renaissance*, Paris, 1980, pp. 57-73.

VII. Hărţi, tablouri, oglinzi

1. *Œuvres de Descartes*, vol. VI, p.10
2. *Œuvres de Descartes*, vol. X, p.372
3. *Regulae* au fost compuse către 1628, dar publicate doar în 1684.
4. *Œuvres de Descartes*, vol. VI, p.106.
5. Aici şi mai departe: *Œuvres de Descartes*, vol. VI, pp. 5-12
6. *Œuvres de Descartes*, vol. X, pp. 400-401
7. GRACIÁN, *El Criticón*, vol.I, p. 139
8. *Œuvres de Descartes*, vol. XI, p. 152 şi urm.
9. J. KEPLER, *Ad Vitellionem paralipomena quibus astronomiae pars optica traditur*, (1604) V, 2 , în: *Gesammelte Werke*, ed. de W. van Dyck/ M. Caspar, München, 1937, vol. II, p. 153 ş.urm.
10. T. KAORI KITAO, „IMAGO and PICTURA: Perspective, Camera Obscura and Kepler's Optics", în: M. DALAI-EMILIANI (ed.), *La propettiva rinascimentale*, Florenţa, 1980, pp. 499-510; S. ALPERS, *The Art of Describing*, p. 33 şi urm.
11. KEPLER, *Gesammelte Werke*, vol. II, prop. XVII.
12. *Œuvres de Descartes*, vol. VI, p. 106
13. *Œuvres de Descartes*, vol. VI, pp. 115-116.
14. Vezi: M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, 1964, pp. 263-264; ID., *L'oeil et l'esprit*, Paris, 1964, *passim*; J.-L. NANCY, *EGO SUM*, Paris, 1979, p. 70 şi urm.; J. D. LYONS, „*Camera Obscura*: Image and Imagination in Descartes's *Méditations*", în: D. L. RUBIN/ M. B. MC KINLEY (ed.), *Convergences. Rhetoric and Poetics in Seventeenth-Century France. Essays for Hugh M. Davidson*, Columbus, 1989, pp. 179-195 şi D. GIOVANNANGELI, „Descartes et l'énigme de la vision", *La part de l'oeil*, 4 (1988), pp. 23-29.
15. *Œuvres de Descartes,* vol. VI, p. 17. Vezi şi scrisoarea către Beekman din 29 aprilie 1619 (vol. X, pp. 165-166) şi *Regulae* (= vol. X, pp. 388, 408, 415-16, 454-55). Pentru raportul lui Descartes cu *ars memoriae*, vezi P. ROSSI, *Clavis universalis*, p. 157 şi urm. (a se confrunta cu Montaigne, *Essais*, II, 25, „Du Pédantisme").
16. *Œuvres de Descartes*, vol. X, p. 499 şi urm. Vezi în această privinţă: J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*, p. 146.
17. Vezi: J. D. LYONS, „*Camera Obscura*". Este necesar să notăm că „descoperirea" „camerei obscure" de către Gianbattista della Porta (*Magia Naturalis libri IV*, Napoli, 1561) se situează în contextul culturii curiozităţii, context în care ea va rămâne cel puţin până la *Ars Magna Lucis et Umbrae* de Athanasius Kircher, Roma, 1646. Cu Kepler şi Descartes, ea va deveni un instrument al „metodei" şi va fi astfel adoptată de pictura secolului al XVII-lea. Vezi mai ales CH. SEYMOUR, „Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura", *Art Bulletin*, 46 (1964), pp. 323-331 H. S. SCHWARZ, „Vermeer and the Camera Obscura", *Pantheon*, 24 (1966), p. 170 şi urm.; D. FINK, „Vermeer's Use of the Camera Obscura. A Comparative Study", *Art Bulletin*, 53 (1971), pp. 493-505; A. WHEELOCK, JR., *Perspective, Optics and Delft Artists around 1650*, New York – Londra, 1977 (vezi şi recenzia lui W. A. LIEDKE în *Art Bulletin*, 61 (1979), p. 492 şi urm. Vezi acum: JÖRGEN WADUM, „Vermeer in Perspective", în *Johannes Vermeer* (cat. exp.), Haga-Washington, 1996, pp.67-78.

18. *Œuvres de Descartes,* vol. X, pp. 400-401.
19. VON WERNER, *Der Innenraum*, p. 124 şi urm.
20. Vezi H.-J. RAUPP, „Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (1983), pp. 401-418. Despre aceeaşi problemă, se pot consulta: P. C. SUTTON *et alii*, *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting* (cat. exp. Philadelphia-Berlin-Londra, 1984; W. A. LIEDKE, „Toward a History of Dutch Genre Painting", în: *De Arte et Libris. Festschrift Erasmus*, Amsterdam, 1984, pp. 317-342. Mereu pertinente observaţiile lui J. BURCKHARDT, *Über die niederländische Genremalerei*, în ID., *Vorträge 1844-1887* (ed. de E. Dürr), Basel, 1919, pp. 60-102.
21. Pentru datare şi documentaţia referitoare la tablou, vezi acum notiţa redactată de A. K. WHEELOCK şi B. BROOS în cat. exp.: *Johannes Vermeer*, 1996, pp. 140-145.
22. Vezi P. SUTTON, *Pieter De Hooch. Complete Edition*, Oxford, 1980, p. 96 (catalog, nr. 64)
23. W. BÜRGER, „Van der Meer de Delft", *Gazette des Beaux-Arts*, 21 (1866), pp. 297-330; 458-470; 542-575 (aci p. 460).
24. W. BODE, „Jan Vermeer und Pieter de Hooch als Konkurrenten", *Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen*, XXXII (1911), p. 1-2.
25. H. RUDOLPH, „*Vanitas*", pp. 405-433.
26. R. CARSTENSEN/M. PUTSCHER, „Ein Bild von Vermeer in medizinisch-historischer Sicht", *Deutsches Ärzteblatt – Ärztliche Mitteilungen*, 68 (1971), pp. 1-6. Vezi şi: P. REUTERSWÄRD, „Vermeer. Ett försvar för ögats vittnesbörd", *Konsthistiorisk tidskrift*, LVII (1988), pp. 55-59.
27. S. ALPERS, „Described or Narrated ? A Problem in Realistic Representation", *New Literary History*, VIII (1976), pp. 15-41 (aici p. 25 şi urm.).
28. A. K. WHEELOCK JR., *Jan Vermeer*, New York, 1981, pp. 106-108.
29. NANETTE SALOMON, „Vermeer and the Balance of Destiny", în: *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp Begemann on His Sixtieth Birthday,* Doornspijk, 1983, pp. 216-221.
30. J. GASKELL, „Vermeer, Judgement and Truth", *Burlington Magazine*, 126 (1984), pp. 557-561.
31. B. WYSS, *Trauer der Vollendung. Von der Asthetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne,* München, 1985, pp. 94-101.
32. Principalele lucrări pe care îmi întemeiez observaţiile sunt: M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery,* ed. a 2-a, Roma, 1964; W. S. HECKSCHER/ K.-A. WIRTH, *Emblem, Emblembuch*, în: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1959, *a.v.*; H. MIEDEMA, „The Term EMBLEMA in Alciati", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31 (1968), pp. 234-250; C.-P. WARNCKE, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverstdndnis in der frühen Neuzeit,* Wiesbaden, 1987.
33. Vezi în special: E. DE JONGH, „Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du XVII[e] siècle", în: *Rembrandt et son temps* (cat. exp., Bruxelles, 1971, pp. 143-195); ID., *Tot lering en vermaak* (cat. exp.); ALPERS, *The Art of Describing*, pp. 229 – 234; K. RENGER, „Zur Forschungsgeschichte der Bilddeutung in der holländischen Malerei", în: *Die Sprache der Bilder* (cat. exp., Brunswick, 1979, pp. 34-38); L. BRUSEWICZ, „On the Perception of Paintings in XVII[th] Century Holland", *Bulletin du Musée National de Varsovie,* XXIII (1982), pp. 1-24; J. BIAŁOSTOCKI, „Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau? Zu dem Deutungsproblem der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), pp. 421-438; P. HECHT, „The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: an Appeal to Common Sense", *Simiolus*, 16 (1986), pp. 173-187; GREGOR J. M. WEBER, „OM TE BEVESTIGE(N), AEN-TE-RADEN, VERBEEDEN

ENDE VERCIEREN . Rhetorische Exempellehre und die Struktur des«Bild im Bild»", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LV (1994), pp. 287-314.
34. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, vol. I, pp. 140-144
35. A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979, p. 258 şi urm.
36. ALCIATUS, *Emblematum Liber, ad lectorem.*
37. ALCIATUS, *Emblematum Liber, ad lectorem.*
38. MENESTRIER, *L'Art des Emblèmes*, p. 15.
39. VAN HOOGSTRATEN, *Inleyding*, p. 90. Vezi în această privinţă observaţiile importante ale lui P. C. SUTTON, *Masters of Dutch Genre Painting* (= Introducerea la cat. exp. din 1984), p. XXI şi urm.
40. MENESTRIER, *L'Art des Emblèmes*, p. 13.
41. J. CATS, *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd*, Haga, 1632, pp. IV-V.
42. Pentru problema polisemiei emblematice, vezi observaţiile lui DE JONGH, *Réalisme et réalisme apparent*, p. 144 şi urm. (cu bibliografie) şi D. ARASSE „Le lieu Vermeer", *La part de l'oeil*, 5 (1989), pp. 7-25.
43. DESCARTES, *Œuvres Philosophiques*, ed. de F. Alquié, vol. II, Paris, 1967, p. 407 (Prima meditaţie).
44. S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1900), cap. IV (=S. FREUD, *Studienausgabe*, Frankfurt am Main, 1982, vol. II, pp. 151-176) şi R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, vol. I, Paris 1963, pp. 65-67.
45. BÜRGER, „Van der Meer de Delft", p. 461.
46. J.-L. VAUDOYER, „Vermeer de Delft" (1921), *Gazette des Beaux-Arts*, 68 (1966), p. 295 şi urm.
47. M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, (*La Prisonnière*).
48. Vezi DE JONGH, *Réalisme et réalisme apparent*, p. 177 şi urm.; Fr. W. ROBINSON, *Gabriel Metsu (1629-1667). A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York, 1979, p. 59 şi urm.; ALPERS, *The Art of Describing*, p. 192 şi urm.; CHR. BROWN, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert,* Amsterdam-München, 1984, p. 137 şi urm.; J. BRUYN, „Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings", în: P. C. SUTTON (ed.), *Masters of 17th-Century Dutch Lanscape Painting,* Amsterdam-Boston-Philadelphia, 1987, pp. 84-103.
49. Vezi, de exemplu, compoziţia lui Anthony Leemans (1655) aflată la Rijksmuseum din Amsterdam.
50. Vezi *Curiozitatea* de Ter Borch aflată la Metropolitan Museum din New York; *Scrisoarea spionată* de Metsu de la Wallace Collection din Londra etc.
51. Vezi în această privinţă consideraţiile lui ALPERS, *The Art of Describing*, p. 192 şi urm.
52. CH. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, 1937; B. A. BRAY, *L'art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans* (1550-1700), Haga-Paris, 1967; LEO SPITZER, „Les lettres portugaises", în ID., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, 1959, pp. 210-276 şi J. ROUSSET, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, 1962, pp. 65-107.
53. F. DE ROSSET, *Lettres amoureuses et morales....* Paris 1618, p. 47 şi urm. (Scrisoarea XXXII).
54. DE ROSSET, *Lettres amoureuses et morales*, p. 35 şi urm. (Scrisoarea XXI).
55. O. VAN VEEN, *Amorum Emblemata*, Anvers, 1608, reed. Hildesheim-New York, 1970, p. 126.
56. P. DE DEIMIER, *Le Printemps des lettres amoureuses...*, Rouen, 1614, p. 288.
57. DE ROSSET, *Lettres amoureuses et morales*, p. 37 (Scrisoarea XXI). Vezi şi p. 82 şi urm. (Scrisoarea LVI).
58. DE ROSSET, *Lettres amoureuses et morales*, p. 74 (Scrisoarea XLVIII).

59. DE ROSSET, *Lettres amoureuses et morales*, p. 11 (Scrisoarea III).
60. DE ROSSET, *Lettres amoureuses et morales*, p. 101 și urm. (Scrisoarea LXXX). Același *topos*, în scrisoarea XLVIII, p. 64 și urm.
61. J. PUGET DE LA SERRE, *Le Secrétaire à la mode...*, Amsterdam, 1646, p. 126 și urm.
62. E. BOURSAULT, *Lettres de Respect, d'Obligation et d'Amour...*, (1699), Paris, 1673, pp. 32-33.
63. La SERRE, *Le Secrétaire à la mode*, p. 140 și urm.
64. *La Fleur des lettres missives....* Paris, 1620, p. 63.
65. DE ROSSET, *Lettres amoureuses et morales*, p. 37 (Scrisoarea XXII).
66. *La Fleur des lettres*, p. 169.
67. Vezi: ANNA BENTKOWSKA, „NAVIGATIO VITAE: „Elements of Emblematic Symbolism in 17th Century Dutch Seascapes", *Bulletin du Musée National de Varsovie,* 23 (1982), p. 25-43 și L. O. GOEDDE, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric and Interpretation*, University Park și Londra, 1989.
68. A. HENKEL/ A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967, col. 1462. și 1467-1468.
69. (A. ARNAULD/ P. NICOLE), *La Logique ou l'art de penser*, ed. a 5-a, Paris 1683, ed. facsimil cu o introducere de P. Robinet, Lille, 1964, pp. 55 și urm. și p. 205. Întregul pasaj referitor la semn este un supliment la ediția din 1683 care continua marea dezbatere în jurul sacramentelor. Problemele puse de considerațiile citate au fost analizate în mai multe rânduri de Louis Marin, căruia paginile care urmează îi datorează mult. Vezi mai ales *Etudes sémiologiques*, Paris, 1971, p. 158-188 și (pentru cazul specific al hărții geografice) „Les voies de la carte", în: *Cartes et Figures de la Terre* (cat. exp. Centre G. Pompidou), Paris, 1980, pp. 47-54. Pentru adoptarea de către teoria artei a problemelor ridicate de *Logica de la Port Royal*, vezi PERRAULT, *Parallèle*, IV, p.125 și urm. (ediția din 1964, p. 404 și urm.).
70. E. H. GOMBRICH, „Mirror and Map: Theory of Pictorial Representation" (1974), în: ID., *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, 1982, pp. 172-214; Samuel Y. Edgerton, Jr., „Florentine Interest in Ptolemaic Geography as a Background for Renaissance Painting, Architecture, and Discovery of America", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 33 (1974), pp. 275-292; R. HARBISON, *Eccentric Spaces*, New York, 1977, cap. VII (*The Minds Miniatures: Maps*); R. REES, „Historical Links between Cartography and Art", *The Geographical Review*, 70 (1980), p. 62 și urm.; A. HAUSER, „Allegorischer Realismus. Zur Ikono-Logik von Vermeers Messkünstler", *Städel-Jahrbuch*, N.F. 8 (1981), p. 189 și urm.; PASSERON, *L'œuvre picturale*, pp. 231-232; ALPERS, *The Art of Describing*, pp. 119-168 și ST. BANN/ JOHN DIXON HUNT (ed.), „Maps and Mapping" (= *Word and Image*, 4, 1988).
71. E. DE JONGH, „Vermommingen van Vrouw Wereld in de l7de eeuw", în: J. BRUYN *et alii* (ed.), *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Haga, 1973, pp. 198-206.
72. BÄRBEL HEDINGER, *Karten in Bildern. Ziir Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des siebzehnten Jahrhunderts* (teză), Hildesheim-Zürich-New York, 1986 (aci p. 13 și urm.)
73. ALPERS, *The Art of Describing*, pp. 119-168.
74. Mă bazez aici pe lectura lui L. MARIN, *Utopiques: Jeux d'Espaces*, Paris, 1973, pp. 283-290. Vezi și JULIO PORRES MARTIN-CLETO, *Vista y Plano de Toledo por Domenico Theotocopuli*, Toledo, 1967; J. BROWN/ R.L. KAGAN, „View of Toledo", în: J. BROWN (ed.), *Studies in the History of Art*, vol. 11, *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas,* Washington, 1982, pp. 19-30 și R. L. KAGAN, „Philipp II and the Art of the Cityscape", în: R. I. ROTBERG/ TH. K. RABB (ed.), *Art and History. Images and Their Meaning*, Cambridge, 1988, pp. 115-135.

75. Este greu de știut dacă Mendoza a fost și comanditarul. Un tablou cu subiect similar este menționat în colecția fiului lui El Greco, Jorge Manuel, în 1621. Pentru întreaga chestiune vezi: BROWN/ KAGAN, „View of Toledo", și R. G. MANN, *El Greco and His Patrons. Three Major Projects*, Cambridge-Londra-New York, 1986, p. 111 și urm.
76. MARIN, *Utopiques*, p. 284.
77. Vezi G. KISH, *La carte, image des civilisations*, Paris, 1980 și MARIJKA DE VRIJ, *The World on Paper. A Descriptive Catalogue of Cartographical Material Published in Amsterdam during the Seventeenth Century*, Amsterdam, 1967.
78. W. BÜRGER, „Van der Meer de Delft", p. 461.
79. PH. CLÜVERS, *Introductio in Universam Geographiam*, Amsterdam, 1697, p. 59.
80. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 28.
81. HEDINGER, *Karten in Bildern*, p. 36 și urm.
82. Mă bazez aici pe datele oferite de studiile lui J. WELLU, „Vermeer: His Cartographie Sources", *Art Bulletin*, 57 (1975), pp. 529-547 și „The Map in Vermeer's *Art of Painting*", *Imago Mundi*, 30 (1978), pp. 9-30. Pentru o interpretare ce diferă de a noastră, vezi ALPERS, *The Art of Describing*, p. 119-126.
83. A. FLOCON, „Une magistrale psychanalyse de l'*Atelier* de Vermeer", *Arts*, 7 (1962), p. 20 și corectările lui WELLU, „The Map", p. 26, n. 5.
84. WELLU, „The Map", p. 17. Vezi și MARIA SIMON, *Claesz. Jansz. Visscher*, Fribourg im Breisgau, 1958 (în special cap. V, pp. 63-131).
85. Pentru textul integral: WELLU „The Map", p. 27, n. 20.
86. *La Logique ou l'Art de penser*, I, IV.
87. *La Logique ou l'Art de penser*, I, IV și MARIN, *Etudes Sémiologiques*, p. 159 și urm.
88. MARIN, *Etudes Sémiologiques*, p. 162.
89. Vezi MARIN, *Etudes Sémiologiques*, p. 163 și U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, 1985, pp. 9-37.
90. Este și motivul pentru care bibliografia asupra oglinzii este deosebit de bogată: G. F. HARTLAUB, *Zauber des Spiegels*, München, 1951; H. SCHWARZ, „The Miror in Art", *Art Bulletin*, XV (1952), pp. 96-118; J. BALTRUSAITIS, *Le Miroir*, Paris, 1978; D. ARASSE, „Les miroirs de la peinture", în: *L'Imitation. Aliénation ou source de liberté ?* (= Rencontres de l'École du Louvre 1984), Paris, 1985, pp. 63-88.; G. MACCHI/ MARIA VITALE (ed.), *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narcisso allo schermo televisivo*, Milano, 1987; CHR. L. HART NIBBRIG, *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt am Main, 1987; S. MELCHIOR-BONNET, *Histoire du miroir*, Paris, 1994; M. THÉVOZ, *Le miroir infidèle*, Paris, 1996.
91. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 46.
92. A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi* (ed. Robertis) Milano, 1976. Vezi acum și H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, 1987.
93. P. PINO, *Dialogo della Pittura* (Veneția, 1548), ed. P. Barocchi, în: *Trattati d'Arte*, vol. I, p. 100.
94. LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting*, ed. de A. Philip McMahon, cu o introducere de Ludwig H. Heydenreich, 2 vol., (vol. I, traducere; vol. II, facsimil), Princeton, 1956, vol. I, p. 160, vol. II, pp. 132v-133.
95. G. BAGLIONE, *Le Vite*, Roma, 1642, p. 136.
96. VAN HOOGSTRATEN, *Inleyding*, p. 25: *Want een volmaekte Schildery is als een spiegel van der Natuer, die dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorloofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt.* Vezi și: E. J. SLUIJTER, „«Een volmaekte schilderyis als een spiegel van der natuer»: spiegel en spiegelbeeld in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw", în: N. J. BREDERO *et alii* (ed.), *Oog in oog met de spiegel*, Amsterdam, 1988, pp. 146-163
97. P. E. SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichsapfel*, Stuttgart, 1958; G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un*

langage perdu, Geneva, 1997, *s.v. Globe* (pp. 239-243), *Boule* (pp. 74-75) *Sphère* (pp. 416-421). W. STECHOW, „HOMO BULLA", *Art Bulletin*, 20 (1938) pp. 227-228 şi LIESELOTTE MÜLLER, „Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern II. Die Kugel als Vanitassymbol", *Jahrbuch der Hamburger Künstsammlungen*, 2 (1958), pp. 157-177.

98. Vezi: O. NAUMANN, *Frans van Mieris The Elder*, Doornspijk, 1981, vol. II, p. 92 (cat. nr. 76)
99. Vezi însă observaţiile lui A. K. WHEELOCK, „Pentimenti in Vermeer's Paintings: Changes in Style and Meaning", *Jahrbuch des Preussischen Kulturbesitzes*, Sonderband 4 (1987), pp. 385-413.
100. Vezi: H. GRABER, *Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Tübingen, 1973; H. SCHWARZ, „The Mirror of Artist and the Mirror of the Devout", în: *Studies in History ofArt Dedicated to W. E. Suida*, New York, 1959, p. 94 şi urm.; J. BIAŁOSTOCKI, „Man and Mirror in Painting: Reality and Transcience", în: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, New York,, 1978, pp. 61-72; J. H. MARROW, „«In desen Spiegell »: A New Form of « Memento Mori» in Fifteenth-Century Netherlandish Art", în: *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp Begemann on His 60th Birthday*, Doornspijk, 1983, p. 154 şi urm.
101. Vezi *Pintura Española de Bodegones y Floreros* (cat. exp.), p. 120 (nr. 85).
102. JORDAN/SCHROTH, *Spanish Still Life*, p. 212 (nr. 39) şi pp. 218-219 (nr. 41).
103. Supradimensionarea nucilor sugerează că ele au fost pictate într-o oglindă puţin convexă, ceea ce ar explica şi formatul rotund al tabloului, destul de rar în Spania.
104. Vezi L. SALERNO, *La natura morta italiana. 1560-1805*, Roma, 1984, p. 176 (nr. 42.2.).
105. Vezi: E. PANOFSKY, „Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *The Burlington Magazine*, 64 (1934), pp. 17-27 şi ultimele studii importante: R. BALDWIN, „The Mirror in Jan Van Eyck's Arnolfini Wedding", *Oud Holland*, 98 (1984), pp. 57-75; A, M. LECOQ, „Le passage de Jean Van Eyck, ou les Arnolfini encore une fois", *Le Promeneur*, L (1986), pp. 15-18; L. SEIDEL, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge, 1993, şi E. HALL, *The Arnolfini Betrothal: Mediaeval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley / Los Angeles, 1994.
106. Vezi W. SUMOWSKI, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* , vol. III, nr. 1348 şi, pentru o încercare de descifrare a scenei (în cheie politică), HEDINGER, *Karten in Bildern*, p. 63 şi urm.

VIII. Făurari şi făuriri

1. DESCARTES, *Règles pour la direction de l'esprit*, XII (= *Œuvres philosophiques*, vol. I, p. 138.)
2. Mă bazez aici pe comentariul lui J.-L. NANCY, *Ego sum*, p. 42 şi urm.
3. *Œuvres de Descartes*, VI, p. 4.
4. MONTAIGNE, *Essais*, Au lecteur(Către cititor).
5. MONTAIGNE, *Essais*, II, 18. Vezi şi J. STAROBINSKI, *Montaigne en mouvement*, Paris, 1982, p. 41 şi urm.
6. DESCARTES, *Œuvres philosophiques*, vol. I, p. 224.
7. PLINIU, *Nat.Hist*, XXXV, 84 (trad. fr. Culegerea Milliet, p. 329)
8. *Œuvres de Descartes*, X, p. 22.
9. „Objectiones quintae. Eximio viro Renato Cartesio P. Gassendus S." (1647) (în: DESCARTES,*Œuvres philosophiques*, vol. II, pp. 737-738).
10. Asupra evoluţiei autoportretului, se poate consulta: E. BENKARD, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1927; P.

BONAFOUX, *Les Peintres et l'Autoportrait*, Paris-Geneva, 1985; G. ECKHARDT, *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrunderts*, Berlin, 1971; L. GOLDSCHEIDER, *Fünfhundert Selbstportraits*, Viena, 1936; S. HOLSTEN, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen* (cat. exp., Hamburg, 1978; M. LEVEY, *The Painter Depicted: Painters as a Subject in Painting*, Londra, 1981; *Maler und Modell* (cat. exp., Baden-Baden, 1969; H.-J. RAUPP, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim-Zürich-New York, 1984; J. SCHICKEL, *Narziss oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels* (= *Spiegelbilder*, cat. exp. Berlin, 1982); S. MARSCHKE, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar, 1998.
Contribuţiile teoretice cele mai importante la problema autoportretului sunt cele ale lui J. BIAŁOSTOCKI, „Begegnungen mit dem Ich", CALABRESE, *La macchina della pittura*, pp. 113-143 şi L. MARIN, „Topiques et figures de l'énonciation. «C'est moi que je peins...»" *La part de l'oeil*, 5 (1989), pp. 141-153.

11. CICERO, *Tusculanae Disputationes*, I, 34.
12. Vezi SOLANGE MICHON, „Un moine enlumineur du XIIe siècle: Frère Rufillus de Weissenan", *Zeitschrift für Schweizerische Archéologie und Kunstgeschichte*, 44 (1987), pp. 1-8
13. BELLORI, *Le Vite*, p. 255. Pentru tradiţia autoportretului „în chip de cap tăiat", vezi: E. PANOFSKY, *Problems in Titian Mostly Iconographic*, New York, 1969, p. 43 şi mai ales J. SHEARMAN, „Cristofano Allori's «Judith»", *Burlington Magazine*, CXXI (1979), pp. 3 – 10. Vezi şi: MARIN, *Détruire la peinture*, pp. 154-160.
14. E. PANOFSKY, „Conrad Celtis and Kunz von der Rosen: Two Problems in Portrait Identification", *Art Bulletin*, 24 (1942), pp. 39 şi urm., 199 şi urm., 382 şi urm.; D. WUTTKE, „Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: Jahrhundertfeier als symbolische Form", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 10 (1980), pp. 73-129.Vezi acum: J. L. KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago-Londra, 1993, pp. 112-126.
15. Cf. BONAFOUX, *Les Peintres et l'Autoportrait*, p. 34. Vezi de asemenea: V. I. STOICHIŢĂ, „Nomi in cornice".
16. Portretul lui Cola Petruccioli (către 1260) de la San Domenico din Perugia ocupă singur un cartuş, dar face parte dintr-un ciclu de imagini (vezi, A. CONTI, în *Storia dell' Arte Italiana,* Torino, 1979, vol. II, il. 7). Autoportretul lui Ghiberti de pe „Porţile Paradisului" de la Baptisteriul din Florenţa şi cel al lui Fouquet de la Luvru au fost, şi ele, concepute ca nişte părţi integrante ale unui ansamblu. FILIPPO VILLANI, *De Origine Civitatis Florentiae* ne spune că Giotto şi-ar fi pictat autoportretul în faţa unei oglinzi (vezi pasajul relatat în C. FREY, *Il Libro di Antonio Billi*, Berlin, 1892, pp. 73-75).
17. Este de altfel funcţia pe care i-o atribuia Cicero referitor la autoportretul lui Fidias de pe scutul Minervei (*Tusc. Disp.*, I, 34.)
18. *Correspondance de N. Poussin*, nr. 103, 172, 174, 182, 183. În jurul acestui autoportret s-a constituit o veritabilă mică bibliotecă. Titlurile cele mai importante sunt: M. ALPATOFF, „Das Selbstbildnis Poussins im Louvre", *Kunstwissenschaftliche Forschungen,* III (1933), pp. 113-130 şi „Das Selbstporträt von Poussin im Louvre" (= *Über Westeuropäische und Russische Kunst. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Dresda 1982, pp. 117-127); A. BLUNT, „Poussin Studies I: Self-Portraits", *Burlington Magazine*, 89 (1947), pp. 219-226; B. DORIVAL, „Les Autoportraits de Poussin", *Bulletin de la Société Poussin*, I (1947), p. 42 şi urm.; G. KAUFFMANN, *Poussin-Studien*, Berlin 1960, pp. 82-99; D. POSNER, „The Picture of Painting in Poussin's Self-Portrait", în: *Essays Presented to R. Wittkower*, Londra, 1967, vol. II, pp. 200-203; O. BÄTSCHMANN, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München, 1982, pp. 54-63; L. MARIN, „Variations

sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, 1649-1650", *Corps Ecrit*, 5 (1983), pp. 87-107; M. WINNER, „Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), pp. 419-451; A. PRATER, „Das Bildnis vor dem Bild. Bemerkungen zu Poussins Louvre-Selbstportrait", în: H. KÖRNER (ed.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung* (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2), München, 1990, pp. 87-104; D. CARRIER, „Poussin's Self-Portraits", *Word and Image*, 7 (1991), pp. 127-148; W. KEMP, „Teleologie der Malerei, Selbstporträt und Zukunftreflexion bei Poussin und Velzquez", în: M. WINNER (ed.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim, 1992, pp. 407-433; ELIZABETH CROPPER, „Painting and Possession: Poussin's Portrait for Chantelou and the *Essays* of Montaigne", în: M. WINNER (ed.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, pp. 485-509 (în același volum, vezi de asemenea studiul lui O. BÄTSCHMANN). Vezi și: V. I. STOICHIȚĂ, *A Short History of the Shadow*, Londra, 1997, pp. 98-103.

19. *Correspondance de N. Poussin*, nr. 163.
20. Vezi *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (cat. exp.) , Essen, 1988, p. 236, nr. 128.
21. BÄTSCHMANN, *Dialektik de Malerei*, p. 62 și urm.; L. MARIN, „Variations sur un portrait absent", p. 103 și urm.
22. *Correspondance de N. Poussin*, nr. 183.
23. BELLORI, *Le Vite*, p. 529.
24. Vezi WINNER, „Poussins Selbstbildnis", p. 421 și observațiile lui MARIN, „Variations sur un portrait absent".
25. COLIE, *Paradoxia Epidemica*, p. 355 și urm.
26. Pentru un studiu mai detaliat al autoportretului lui Murillo, trimit la articolul meu, „Der Quijotte-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre", în: KÖRNER (ed.), *Die Trauben des Zeuxis*, pp. 105-140, trad. rom. în: *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, București, Editura Humanitas, 1995, pp. 131-162.
27. Vezi D. POSNER, *Annibale Carracci*, Londra, 1971, vol. II, nr. cat. 143, p. 65 și urm.; CH. DEMPSEY, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Glükstadt, 1977, p. 73 și urm.; J. WETENHALL, „Self-Portrait on an Easel. Annibale Carracci and the Artist in Self-Portraiture", *Art International*, XXVII/3 (1984), pp. 49-55, și M. WINNER, „Annibale Carracci's Self-Portraits and the Paragone Debate", în: I. LAVIN (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, vol. II, University Park-Londra, 1989, pp. 509-515.
28. VASARI-MILANESI, vol. V, p. 221-222 (reiau cu modificări traducerea franceză, Paris, 1984, vol. III, p. 244-45).
29. Vezi, mai recent, LECOQ, „Le passage de Jean Van Eyck".
30. Este semnificativ că interpretările picturale ale oglinzii la Van Eyck rămân contradictorii. Alături de lectura sa ca oglindă auctorială (precum aceea a Maestrului din Flémalle), există aceea care consideră oglinda un simplu reflex al „martorilor". Este ceea ce face Petrus Christus în al său *Sfânt Eloi* (1449), apoi Quentin Metsys, în *Bancherul și soția sa* de la Luvru (1514) (datorez această observație unei conversații cu H. Belting).
31. Vezi S. J. FREEDBERG, *Parmigianino. His Works in Painting*, Westport-Connecticut, 1971, pp. 104 și urm. și 201 și urm.; M. FAGIOLO DEL L'ARCO, *Il Parmigianino: un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, 1970, pp. 31-35, 191-193, 494-495 și D. ARASSE, „Les miroirs de la peinture", p. 77 și urm. O lectură emblematică a fost propusă de R. PREIMESBERGER, „CANDOR ILLAESUS – UNVERLETZTER GLANZ. Zu Parmigianinos Selbstporträt im Wiener

Kunsthistorischen Museum" (conferință ținută la 15 decembrie 1988 la Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München).

32. Vezi: K. GROß, „Lob der Hand im klassischen und christlischen Altertum", *Gymnasium*, 83 (1976), pp. 423-440 și P. KL. SCHUSTER, „Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit", în: A. BUCK (ed.), *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden, 1983, pp. 121-159 (în special p. 137 și urm.) și mai ales M. WARNKE, „Der Kopf in der Hand", în: W. HOFMANN, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Viena, 1987, pp. 55-61, și J. L. KÖRNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Art*, pp. 139-169.
33. Vezi: D. G. CARTER, „Reflection in Armour in the Canon van der Paele Madonna", *Art Bulletin*, XXXVI (1954), pp. 60-62; D. FARMER, „Further Reflections on a Van Eyck Self-Portrait", *Oud Holland*, LXXXIII (1968), pp. 159-160.
34. Vezi *supra*, n. 17.
35. PLINIU, *Nat. Hist.*, XXXVI, 18. Asupra tradiției portretului *in clipeo*, ID., XXXV, 3-4.
36. PLUTARH, *Vieți paralele*, (Pericle, 31). Vezi pentru această chestiune articolul lui R. PREIMESBERGER „Zu Jan van Eycks Diptychon", pp. 484-485, și V. I. STOICHIȚĂ, „El autor como detalle", în: *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, pp. 259-269.
37. Reamintim de asemenea că în epitaful (apocrif) al lui Van Eyck, pictorul era comparat cu Fidias.
38. M. BAXANDALL, „B. Facius on Painting", p. 103.
39. Uneori acești doi autori pot fi deosebiți cu greu, fapt datorat și asemănării monogramei lor. Contribuțiile cele mai importante asupra naturilor lor moarte sunt: ELIANE DE WILDE, „«Stilleven» door Clara Peeters", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 16 (1967), pp. 35-42; *Ijdelheid de Ijdelheden* (ca exp., nr. 6 și 27; N. R. A. VROOM, *A Modest Message as Intimated by the Painters the „Monochrome Banketje"*, Schiedam, 1980 ², vol. I, pp. 88-109; J. LAUTS, *Stilleben alter Meister I. Niederländer und Deutsche*, Karlsruhe, 1983, p. 13 ș.urm.; J. GRABSKI „Perfectionis Vanitas", în: *Scritti in onore di Federico Zeri*, Milano, 1984, vol. II, pp. 709-717; HART NIBBRIG, *Spiegelschrift*, p. 70 și urm.; S. SEGAL, *A Prosperous Past*, p. 68 și urm.; M. BRUNNER-BUIST, *Pieter Claesz. Der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert*, Freren, 1990; CELESTE BRUSATI, „Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting", *Simiolus*, 20 (1990-1991), pp. 168-182.
40. MONTAIGNE, *Essais*, III, XIII, 1046c.
41. Vezi și: R. OERTEL, „Die Vergänglichkeit der Künste".
42. PASCAL, *Pensées*, nr. 134.
43. Îi mulțumesc lui Reinhard Steiner pentru a-mi fi atras atenția asupra acestui tablou.
44. Pentru noțiunea de „poietică", vezi PASSERON, *L'œuvre picturale*, pp. 343-345. CHASTEL, *Fables, Formes, Figures*, vol. II, p. 75, utilizează expresia „scenariu de producție".
45. Vezi DOROTHEE KLEIN, *St. Lukas als Maler der Maria (Monographie der Lukas-Madonna)*, Hamburg, 1933 și GISELA KRAUT, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Mainz, 1986.
46. Această încercare de tipologie a autoreflectării datorează mult studiilor de critică și de istorie literară, a căror abundență este în contrast evident cu timiditatea metodologică a istoriei artei (vezi cu toate acestea lucrările deja citate ale lui BIAŁOSTOCKI, CALABRESE și ARASSE, MARIN). Distincția între „autobiografia la persoana întâi" și cea „la persoana a treia" este împrumutată de la PH. LEJEUNE, *Je est un autre*, Paris, 1980, p. 33 și urm. Pentru distincția „autoportret"/ „autobiografie", vezi: M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, Paris, 1979, pp.

7-26. Esențiali, pentru cadrul teoretic al prezentei discuții: G. GENETTE, *Figures III*, Paris, 1972, p. 183 și urm. și M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, 1984, pp. 27 și urm., 311 și urm., 349 și urm.

47. Cf. A. P. DE MIRIMONDE, „Les Allégories politiques de l'«Occasion» de Frans Francken II", *Gazette des Beaux-Arts*, LXVII, (1966, 1), pp. 129-144; E. PANOFSKY, „Good Government or Fortune ? The Iconography of a New-Discovered Composition by Rubens", *Gazette des Beaux-Arts*, LXVIII (1966,11), pp. 306-326 (în special pp. 319 și urm.); FILIPCZAK, *Picturing* Art, p. 115.
48. SPETH-HOLTERHOF, *Les peintres flamands*, p. 107 și urm.; WINNER, *Die Quellen*, p. 3 și urm.; FILIPCZAK, *Picturing* Art, p. 55 și urm.
49. Vezi: R. W. KENNEDY, „Apelles Redivivus", în: *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, 1964, p. 160 și urm. Vezi și: VÉRONIQUE BÜCKEN, „Joos van Winghe (1542/4-1603). Son interprétation du thème d'«Apelle et Campaspe»", în: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles*, VIII (1986), pp. 59-73.
50. Vezi: A. BLUM, *Abraham Bosse et la société française au XVII^{e} siècle*, Paris, 1924, pp. 117-118 și cat. exp. *Maler und Modell*, Baden-Baden, 1969, nr. 55.
51. Pentru *topos*-ul sferei sparte vezi: SPONDE, „II^{e} Sonnet de la mort", în: *Anthologie de la poésie baroque française* de J. Rousset, Paris 1961, vol. I, p. 117; G. POULET, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1961, p. 43; J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, 1953.
52. F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, cca. 1450-1700, vol. IX, p. 87, nr. 19.; D. DE CHAPEAUROUGE, „Das Milieu als Porträt", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 22 (1960), p. 139; HEEZEN-STOLL, „Een Vanitasstilleven", p. 218 și urm.; LECOQ, *La peinture dans la peinture*, p. 185.
53. Vezi mai ales: W. MARTIN, „The Life of a Dutch Painter in the Seventeenth Century", *Burlington Magazine*, XLII (1905), p. 13 și urm., p. 125 și urm., 416 și urm; și XLIII (1906), p. 144 și urm. Vezi și: *Het Schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800* (cat. exp., Nijmegen, 1964 și *De Schilder in zijn wereld* (cat. exp., Delft-Anvers, 1965 (cu texte de J.A. EMMENS și G. TH. M. LEMMENS); JEANINE BATICLE/P. GEORGEL, *Technique de la Peinture. L'Atelier* (= Musée du Louvre. Dossiers du département des peintures), Paris, 1976.
54. Vezi *supra*, n. 9.
55. VAN HOOGSTRATEN, *Inleyding*, p. 110. ș.urm.
56. Fișa tehnică și bibliografică a tabloului se găsește în J. BRUYN *et alii*, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Haga, 1982, vol. I, p. 1629 și urm. Vezi și: H. BAUER, „Rembrandt vor der Staffelei", în: FR. PIEL / J. TRAEGER (ed.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen, 1977, pp. 1-11; H. PERRY CHAPMMAN, *Rembrands Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton, 1990, p. 79 și urm.; MIEKE BAL, *Reading „Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, 1991, p. 247 și urm.; J. A. EMMENS, *Rembrandt en de regels van de kunst* (1968) (= *Verzanield Werk,* Amsterdam, 1979, vol. II) și SVETLANA ALPERS, *Rembrandts Enterprise. The Studio and the Market,* Chicago, 1988.
57. Vezi: CALABRESE, *La macchina della pittura*, p. 129.
58. Vezi în această privință: N. KONSTAM, „Rembrandt's Use of Models and Mirrors", *Burlington Magazine*, 99 (1977), pp. 94-98.
59. Vezi *De Schilder in zijn wereld* (cat. exp., nr. 30); *Maler und Modell* (cat. exp., nr. 57) și RAUPP, *Untersuchungen zum Künstlerbildnis*, p. 326 și urm.
60. Cf. H. KAUFFMANN, „Die Fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", în: *Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift D. Frey*, Breslau, 1943, p. 133 și urm.
61. Vezi catalogul expoziției *Het Schildersatelier,* nr.19 și RAUPP, *Untersuchungen zum Künstlerbildnis*, p. 282 și urm.

62. MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles* (1663) (= *Oeuvres Complètes*, ed. de G. Couton, Paris, 1971, vol. I, p. 679).
63. Reiau aici distincţiile operate de PH. LEJEUNE, *Moi aussi*, Paris, 1986.
64. P. O. RAVE, „Das Selbstbildnis des Johanes Gumpp in den Uffizien", *Pantheon*, 18 (1960) pp. 28-31; RAUPP, *Untersuchungen zum Künstlerbildnis*, pp. 302-304; BONAFOUX, *Les Peintres et l'Autoportrait*, p. 22; ARASSE, „Les miroirs de la peinture", p. 81 şi urm.
65. RIPA, *Iconologia*, p. 142 (*s. v.* „Contrasto"). Îi datorez această referinţă lui RAUPP, *Untersuchungen zur Künstlerbildnis*, p. 303.
66. Cf. Z. WAZBINSKI, „Le «cartellino». Origines et avatars d'une étiquette", *Pantheon*, XXI (1963), pp. 278-283.
67. Mă limitez, aşadar, să citez lucrările cele mai importante: CH. DE TOLNAY, „«Las Hilanderas» and «Las Meninas». An Interpretation", *Gazette des Beaux-Arts*, XXXV (1949), pp. 21-38; J. A. EMMENS, „Les Ménines de Velzquez, Miroir des Princes pour Philippe IV", *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 12 (1961), pp. 51-79; M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, 1967, pp. 19-31; M. ALPATOFF, „Las Meninas von Velázquez", în: ID., *Studien zur Geschichte der Westeuropäischen Kunst*, Köln, 1974, pp. 204-229; W. M. AUER, *Las Meninas von Velázquez. Phenomenologische Untersuchung eines Bildes*, (teză), Bochum, 1976; M. MILLNER KAHR, *Velázquez. The Art of Painting*, New York, 1976, pp. 133-200; J. BROWN, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton, 1978; J. SEARLE, „Las Meninas and Representation", *Critical Inquiry*, 6 (1980), pp. 477-488; J. SNYDER/ T. COHEN, „Reflections on Las Meninas: Paradox Lost", *Critical Inquiry*, 7 (1981), pp. 429-447; L. STEINBERG, „Velázquez Las Meninas", *October*, 15 (1981), pp. 45-54; J. F. MOFFITT, „Velázquez in the Alcazar Palace in 1656: The Meaning of the mise-en-scène of Las Meninas", *Art History*, 6 (1983), pp. 271-300; S. ALPERS, „Interpretation without Representation, or the Viewing of Las Meninas", *Representations*, 1 (1983), pp. 30-42; H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, 1987, pp. 387-402. Îmi permit să trimit de asemenea la articolul meu: „Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), pp. 165-189. trad. rom. în *Efectul Don Quijote*, pp. 90-111. Vezi acum: C. KESSER, *Las Meninas von Velázquez: Eine Wirkungs – und Rezeptionsgeschichte*, Berlin, 1994 şi F. MARIAS (ed.), *Otras Meninas*, Madrid, 1995.
68. PALOMINO, *Museo Pictórico*, p. 920.
69. Vezi, între alţii, R. MOYA, „El trazado regulador y la perspectiva en «Las Meninas»," *Revista de Arquitectura*, 3 (1961), pp. 3-12.
70. PALOMINO, *Museo Pictórico*, pp. 919-920 şi FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA ‹1765›, în: F. J. SÁNÇHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1941, vol. V, p. 118.
71. PALOMINO, *Museo Pictórico*, p. 920; TOLNAY, „«Las Hilanderas» and «Las Meninas»".
72. ALPATOFF, „Las Meninas", p. 219; ALPERS, „Interpretation without Representation".
73. Noutatea acestei amplasări fusese deja relevată de PALOMINO, *Museo Pictórico*. M. FOUCAULT, *Les mots et les Choses*, şi H. DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, se servesc de ea pentru interpretările lor.
74. F. DA COSTA, *Antiguidade da arte da pintura* (1685-1688; 1696), fol. 102 (ed. de G. Kubler, New Haven – Londra, 1967).
75. PALOMINO, *Museo Pictórico*, p. 920.
76. Vezi WINNER, „Gemalte Kunsttheorie", şi M. MILLNER KAHR, *Velázquez*, p. 133 şi urm.

77. F. ZUCCARI (ZUCCARO), *Idea*. Dau aici rezumatul unei conferințe ținute în noiembrie 1986 la „Bibliotheca Hertziana" din Roma, având ca titlu „Velázquez e Zuccari".
78. Vezi STOICHIȚĂ, „Imago Regis".
79. PALOMINO, *Museo Pictórico*, pp. 894-895.
80. ZUCCARI (ZUCCARO), *Idea*, p. 170.
81. PALOMINO, *Museo Pictórico*, p. 895.
82. LOPE DE VEGA, *Rimas Sacras*, LVI (= *Obras Poeticas*, ed. Blecua, pp. 344-345).
83. GONGORA, „A un pintor flamenco, haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio deste libro" (= *Sonetos Completos*, ed. B. Ciplijanskaité, Madrid, 1969, p. 100).
84. PALOMINO, *Museo Pictórico*, p. 895.
85. Tradiția figurii în ancadramentul ușii a fost studiată de CHASTEL, *Fables, Formes, Figures*, vol. II, pp. 145-159. Vezi de asemenea DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, p. 397 și urm.
86. Vezi M. KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven – Londra, 1990, p. 108.
87. EBERLEIN, *Apparitio Regis*.
88. Vezi FOUCAULT, *Les Mots et les Choses* și DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*.
89. DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, p. 399.
90. Acest joc era pe deplin comprehensibil publicului cultivat căruia i se adresa tabloul. Pe atunci se dispunea de un mare corpus de *concetti*: *Agudeza y arte del ingenio* de Baltasar Gracián (1642). *„Agudeza nominal"* ocupă un loc important în paginile sale (vol. II, p. 36 și urm.). O mare parte a repertoriului de artificii care structurează tabloul lui Velázquez devine clară dacă se ia în considerare importanța acordată de poetica epocii unor noțiuni precum cele de *contrariedad, transposición, semejanza conceptuosa, mirar al rebes* (vezi Gracián, *Agudeza*, vol. I, p. 106 și urm. și vol. II, p. 46 și urm.)
91. DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, p. 396 și urm.
92. Vezi CHASTEL, *Fables, Formes, Figures*, vol. II, p. 89.
93. Documentele privind viața și opera lui Vermeer sunt culese de R. RUURS și publicate în apendicele monografiei lui A. BLANKERT, *Vermeer of Delft. Complete Edition of the Paintings*, Oxford, 1978. Despre *De Schilderconst* vezi: K. G. HULTEN, „Zu Vermeers Atelierbild", *Konsthistorisk Tidskrift*, XVII (1949), pp. 90-98; H. SEDLMAYR, „Der Ruhm der Malkunst", în: *Festschrift Hans Jantzen*, München, 1951, pp. 169-177; Ch. De Tolnay, „L'Atelier de Vermeer", *Gazette des Beaux-Arts*, XCV (1953), pp. 265-272; J. VAN GELDER, *De Schilderkunst van Jan Vermeer, met commentaar van J.A. Emmens*, Utrecht, 1958; K. BADT, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln, 1961; H. Sedlmayr, „Jan Vermeer, «De Schilderconst» nach Badt, zugleich Replik", *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 7-8 (1962); H. MIEDEMA, „Johannes Vermeers «Schilderkonst»", *Proef*, sept. 1972, pp. 67-76; ALPERS, *The Art of Describing*, pp. 119-120, 138-139, 165-168; H. U. ASEMISSEN, *Jan Vermeer. Die Malkunst. Aspekte eines Berufsbildes*, Frankfurt am Main, 1988; CHR. S. BRAIDER, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image, 1400 – 1700*, Princeton, 1993, pp. 174-198.
Polemica Sedlmayr-Badt a făcut obiectul unei teze: LIDA VON MENGDEN, *Vermeers De Schilderconst in den Interpretationen von Kurt Badt und Hans Sedlmayr. Probleme der Interpretation,* Frankfurt am Main -Berna-New York, 1984.
94. Pentru „exotopia" autorului, vezi M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, pp. 27 și urm., 311 și urm.
95. Ipoteza „Gloriei" este susținută de H. SEDLMAYR, „Der Ruhm der Malkunst"; cea a lui „Clio", de HULTEN, TOLNAY etc. (vezi *supra*, n. 93).

96. SWILLENS, *Johannes Vermeer*, p. 96 şi urm.
97. P. DESCARGUES, *Vermeer*, Geneva, 1966, p. 66.
98. J. VETH, *Im Schatten alter Kunst*, s. l., 1912, p. 77 şi urm.
99. Faptele sunt sigure în ceea ce priveşte „Arta Picturii", dar rămân obscure în privinţa „Alegoriei credinţei". J. M. MONTIAS, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton 1989, p. 202, a făcut o sinteză a situaţiei: „A number of scholars have remarked on the similarity in composition between «The Art of Painting» and the «Allegory of Faith» painted eight or nine years later [...] It is quite possible that someone saw the earlier picture in the artists studio and ordered a catholic allegory with a similar composition. Vermeer's patronage, in this case, may have come from the Jesuits next door or from other pious Catholics [...] I wonder, if the Jesuits had commisioned the «Allegory», whether they would not have insisted on a more conventionally religious iconography [...] The pose of the figure of Faith is too histrionic, the manner of painting too glossy and slick for the modem viewer". Despre similitudinile şi diferenţele între *Arta Picturii* şi *Alegoria Credinţei* vezi de asemenea observaţiile lui D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, Paris, 1993. pp. 163-178, şi C. HERTEL, *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge-New York, 1996, pp. 141-229.
100. Vezi: A. J. BARNOW, „Vermeer's zoogenaamd «Novum Testamentum»", *Oud Holland*, 32 (1919), pp. 50-54; E. DE JONGH, „Pearls of Virtue and Pearls of Vice", *Simiolus*, 8 (1975/1976), pp. 69-97; U. NEFZGER, „Erwägungen zu Vermeer: vom Halt der inneren Welt", în: *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln, 1980, pp. 251-271.
101. Cf. RUURS (*supra*, n. 93), nr. 40.
102. SWILLENS, *Johannes Vermeer*, pp. 71-72 a identificat în unsprezece tablouri de Vermeer aceeaşi încăpere din aceeaşi casă, mai ales *De Schilderkonst* şi *Alegoria Credinţei*.
103. Vezi RUURS (*supra*, n. 93), nr. 63.
104. ALPERS, *The Art of Describing*, p. 119 şi urm.
105. PLINIU, *Nat. Hist.*, XXXV, 64-65 (vezi şi *supra*, cap. III).
106. VAN HOOGSTRATEN, *Inleyding*, p. 229.
107. Acest gust tipic vermeerian pentru eşalonarea în adâncime a suprafeţelor cu calităţi picturale diferite a fost remarcată de N. BRYSON, *Vision and Painting*, Londra, 1983, p. 114 şi urm. şi *Word and Image*, Cambridge (Mass.), 1985, p. 24 şi urm. Vezi de asemenea ALPERS, *The Art of Describing*, p. 37 şi urm.

IX. Tabloul întors

1. P. GAMMELBO, „Cornelis Norbertus Gijsbrechts og Franciscus Gijsbrechts", *Kunstmuseets Aarskrift*, 39-46 (1952-1955), pp. 125-156; ID., *Dutch Still-Life Painting from the 16th to the 18th Centuries in Danish Collections*, Amsterdam, 1960, p. 160 şi urm.; G. MARLIER, „C.N. Gysbrechts l'illusionniste", *Connaissance des Arts*, 145 (1964), pp. 96-105; A. P. DE MIRIMONDE, „Les peintres flamands de trompe-l'oeil et de natures mortes au XVIIe siècle et les sujets de musique", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1971, pp. 223-271; D. FOLGA-JANUSZEWSKA, „Trompe-l'oeil de C. N. Gijsbrechts dans les collections du Musée National de Varsovie", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 22 (1981), pp. 52-72; *Restaurernigsbilleder* (cat. exp. Copenhaga, Statens Museum for Kunst), 1984, pp. 88-89.
2. BINET, *Essay*, p. 310.
3. Cf. *Natura moartă* de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen din München (GAMMELBO, „Cornelis Norbertus Gijsbrechts", nr. 3). Pentru tradiţia semnăturii pe paletă, vezi LECOQ, *La peinture dans la peinture*, p. 39.

4. Reiau aici ideile unei expuneri citite la Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art din Paris (Centre de Philosophie de l'Art et de la Création), la 8 mai 1985.
5. ARISTOTEL, *Poetica*, 1452a.
6. Cf. R. COLIE, *Paradoxia Epidemica*. Vezi şi: A. E. MALLOCH, „The Techniques and Function of the Renaissance Paradox" şi W. G. RICE, „The *Paradossi* of Ortensio di Lando", *Essays and Studies in English and Comparative Literature by Members of the English Department of the University of Michigan*, Ann Arbor, 1932, pp. 59-74.
7. P. QUARRÉ, „Jean François de Le Motte", *Revue des Arts*, 10 (1960), pp. 117-122; P. GAMMELBO, „On Jean François de Le Motte, a French trompe-l'oeil Painter", *Artes. Periodical of the Fine Arts*, 1 (1965), pp. 35-44; A. P. DE MIRIMONDE, „Les peintres flamands de trompe-l'oeil et de natures mortes au XVII^{e} siècle et les sujets de musique", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1971, pp. 223-272.
8. *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium liberalium* constituie o antiteză paradoxală la marea lucrare anterioară a lui AGRIPPA DE NETTESHEIM, *De Occulta philosophia libri III*. Să reamintim că pe „filozofia ocultă" a lui Agrippa îşi construise G. P. Lomazzo al său „sistem al artelor" (vezi *supra*, cap. V).
9. Este concluzia la care ajunge John Donne, într-o scrisoare de prin 1600, citată şi comentată de MALLOCH, „The Techniques and Functions of the Renaissance Paradoxe", p. 192 şi urm.
10. Pentru „modernitatea" acestei opere, vezi TH. LENAIN, „Le dernier tableau de Marcel Duchamp. Du Trompe-l'oeil au regard désabusé", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles*, VI (1984), pp. 88-104.
11. B. ROTMAN, *Signifying Nothing: the Semiotics of Zero*, Londra, 1987, p. 11.
12. Vezi: B. BOWEN, „Nothing in French Renaissance Literature", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 19^{a} (1972); C. OSSOLA, *Elogio del Nulla*, în: GIGLIOLA NOCERA (ed.), *Il segno barocco. Testo e Metafora di una civiltà*, Roma, 1983, pp. 109-134; COLIE, *Paradoxia Epidemica*, pp. 219-272; CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, 1986, pp. 169-196; C. OSSOLA (ed.), *Le antiche memorie del nulla*, Roma, 1997.
13. M. SCHOOCKIUS, *Tractatus Philosophicus DE NIHILO*, Groningen, Typis Viduae Edzardi Agricole, 1661.
14. J. PASSERAT, *Rien, Quelque chose et Tout*, tr. fr. de Benoist Rigaud, Paris, f. d.
15. J. PASSERAT, *Carmen De Nihilo*, în SCHOOCKIUS, *Tractatus*, p. 125.
16. SCHOOCKIUS, *Tractatus*, p. 132.

Surse şi bibliografie

Surse

ACCOLTI (P.), *Lo inganno degli occhi*, Florenţa, 1625.
ALBERTI (L. B.), *Della Pittura*, în: *Opere Volgari*, vol.III, ed. de C. GRAYSON (= Scrittori d'Italia, 254), Bari, 1973, pp. 7-107.
ALCIATUS (A.), *Emblematum liber* ‹...›, Augsburg, 1531.
ANGEL (PH.), *Lof der schilder-konst*, Leyda, 1642.
ARETINO (P.), *Lettere sull'Arte commentate da Fidenzio Pertile e rivedute da Carlo Cordié. A cura di Ettore Camesasca*, 3 vol., Milano, 1957.
ARMENINI, (G. B.), *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587 (reed., Hildesheim, 1971).
‹ARNAULD (A.) şi NICOLE (P.)›, *La Logique ou l'art de penser, contenant outre les Regles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement. Cinquième Edition revue et de nouveau augmentée*, Paris 1683, ed. facsimil cu o introducere de P. Robinet, Lille, 1964.
BAGLIONE (G. B.), *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, 1642, reed., ed. de V. Mariani, Roma, 1935.
BAROCCHI (P.), (ed.), *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 vol., Bari, 1960-1962.
BARONIUS (C.), *Annales Ecclesiastici*, vol. I, Roma, 1588.
BELLORI (G.-P.), *Le Vite de'Pittori, Scultori e architetti moderni* (Roma, 1672), ed. de E. Borea, introducere de G. Previtali, Torino, 1976.
BINET (E.), *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices. Pièce très-necessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, 1621.
BOREL (P.), *Les Antiquitez* ‹...› *de la ville et du comté de Castres* ‹...›, Castres, 1649.
BORROMEO (C.), *Arte sacra (De Fabrica ecclesiae)*, ed. de Castiglione (C.) şi Marcora (C.), Milano, 1952.
BORROMEO (F.), *Musaeum*, Milano, 1625, ed. nouă cu traducere italiană de G. Ravasi şi P. Cigada, Milano, 1997.
BOTTARI (G.) şi TICOZZI (S.), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 vol., ed. nouă, Bologna, 1979-1980.
BOUHOURS (D.), *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, ed. a 3-a, Paris, 1671.
BOURSAULT (E.), *Lettres de Respect, d'Obligation et d'Amour de Monsieur Boursault*, Paris, 1673.
CALVIN (J.), *Opera Selecta*, ed. de P. Barth şi W. Niesel, ed. a 2-a, München, 1957-1962, 3 vol.
CALVIN (J.), *Institution de la religion crestienne.* Ediţie critică cu introducere, note şi variante de Jean-Daniel Benoît, Paris, 1957-1961, 4 vol.
CAMILLO (G. DELMINIO), *Tutte le Opere*, Veneţia, 1552.
CARDUCHO (V.), *Dialogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, (1633), ed. de F. Calvo Serraller, Madrid, 1979.
CATHARINUS (A.). *Enarrationes*, Roma, 1552.
CATS (J.), *Alle Wercken*, Amsterdam, 1700.
CHAPELAIN (J.), *Lettres*, Paris, 1880-1883.

COCHLAEUS (J. DOBNECK, zis), *De Sanctorum invocatione et intercessione deque imaginibus et reliquiis eorum pie riteque colendis*, Ingolstadt, 1554.
CORRESPONDANCE *de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny*, Paris, 1968².
CORROZET (G.), *Blasons Domestiques, pour la décoration d'une maison honneste*, Paris, 1539.
COVARRUBIAS (S. DE), *Tesoro de la Lingua Castellana o Española segun la impresion de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens en la de 1674*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, 1943.
DA COSTA (F.), *The Antiquity of the Art of Painting / Antiguidade da arte da pintura* (1685-1688; 1696), ed. şi traducere de G. Kubler *et al.*, New Haven-Londra, 1967.
DE BIE (C.), *Het Gulden Cabinet* (1661), ed. de G. Lemmens, Soest, 1971.
DE DEIMIER (P.), *Le printemps des lettres amoureuses, où se voyent divers suites des passions Amoureuses, propres à toutes personnes qui désirent apprendre à bien & gravement discourir. Avec un Argument sur chaque sujet*, Rouen, 1614.
DELLA PORTA (G.-B.), *Magia Naturalis libri IV*, Napoli, 1561.
DE NETTESHEIM (A.), *De occulta philosophia libri III*, Leyda, 1531.
DE NETTESHEIM (A.), *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium liberalium*, Haga, 1533.
DE PILES (R.), *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, ed. de J. Thuillier, Paris, 1989.
DESCAMPS (J. B.), *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, 1754, 3 vol.
DESCARTES (R.), *Œuvres de Descartes*, ed. de Ch. Adam şi P. Tannery, Paris, 1897-1913, 13 vol.
DESCARTES (R.), *Œuvres philosophiques*, ed. de F. Alquié, Paris, 1963-1973, 3 vol.
DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇOISE, Paris, 1694.
DUBREUIL (J., S. J.), *La Perspective pratique, nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers et autres qui se meslent de desseigner*, Paris, 1663, 3 vol.
ECK (J.), *De non tollendis Christi et Sanctorum Imaginibus contra heresim Faelicianam sub Carolo Magno damnatain et iam sub Carolo V renascentem decisio*, Ingolstadt, 1522.
ERASMUS DIN ROTTERDAM (DESIDERIUS), *Opera Omnia*, Leyda, 1703, reed. Hildesheim, 1961, 10 vol.
FACIUS (B.), *De Viris Illustribus: De Pictoribus (1456)*, publicat de M. Baxandall, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1967), pp. 90-107.
FÉLIBIEN (A.), *Des principes de l'architecture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun des arts*, Paris,1676.
FELIBIEN (A.), *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens Peintres, anciens et modernes*, Paris, 1666-1688, 5 vol.
FICKAERT (FR.), *Metamorphosis, ofte wonderbaere veranderingh' ende Leven vanden vermaerden Mr. Quinten Matsys, Constigh Grof-Smit, ende Schilder binnen Antwerpen*, Anvers, 1648.
* * * *La Fleur des lettres missives, pour apprendre à bien dicter, & coucher par escrit. Plus, trente-deux missives, briefves, & pleines de termes choisis* ‹...›, Paris, 1620.
FURETIÈRE (A.), *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts* ‹...›, Haga-Rotterdam, 1690.
GONGORA, *Sonetos Completos*, ed. de B. Ciplijanskaite, Madrid, 1969.
GRACIÁN (B.), *El Criticón*, ed. de E. Correa Calderon, Madrid, 1971, 2 vol.
GRACIÁN (B.), *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Correa Calderon, Madrid, 1962, 2 vol.
GUMPENBERG (G.), *Atlas Marianus* (...), München, 1672.
GUERET (G.), *Divers traités de morale et d'éloquence*, Paris, 1672.
HAYDOCKE (R.), *A Tracte Containing the Arts of Curious Painting*, Oxford, 1598.

HERMINJARD (A. L.), *Correspondance des Réformateurs dans les pays de langue française, Recueillie et publiée avec d'autres lettres relatives à la Réforme et des notes historiques et bibliographiques*, vol. VIII (1542-1543), Paris, 1893.

HOOGSTRATEN (S. VAN), *Inleydingt tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* (...), Rotterdam, 1678, ed. facsimil, Soest, 1969.

JUNIUS (FR.), *De Schilder-Kunst der Oude*, Middelburg, 1641.

KARLSTADT (A. BODENSTEIN VON), *Von Abtuhung der Bylder, und das Keyn Bedter unther den Christen seyn soll*, (1522), ed. de H. Lietzmann, Bonn, 1911 (= Kleine Texte für Theologie und philologische Vorlesungen und Übungen, 74).

KARLSTADT (A. BODENSTEIN VON), *Karlstadts Schriften aus den Jahren 1523-1525*, ed. de E. Hertzsch, Halle, 1956-1957, 2 vol.

KEPLER (J.), *Gesammelte Werke*, ed. de W. Van Dyck şi M. Caspar, München, 1937, 2 vol.

LAIRESSE (G. DE), *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707.

LAMY (B.), *Entretien sur les sciences ‹...›*, Paris, 1684.

LANDO (O.), *Paradossi*, Lyon, 1543.

LA SERRE (J. PUGET DE), *Le Secrétaire à la mode*, Amsterdam, 1662.

LIPSIUS (JUSTUS), *De Bibliothecas Syntagma*, Anvers, 1602.

LIPSIUS (JUSTUS), *De la Constance*, ed. a 5-a, Paris, 1609.

LIPSIUS (JUSTUS), *Opera*, Leyda, 1613, 2 vol.

LOMAZZO (G.-P.), *Rime (...) con la vita dell' autore descritta da lui in rime sciolte*, Milano, 1587.

LOMAZZO (G.-P.), *Scritti sulle Arti*, ed. de R.P. Ciardi, Florenţa, 1973-1974, 2 vol.

LOMAZZO (G.-P.), *Idea del Tempio della Pittura* (1590), ed. de R. Klein, Florenţa, 1974, 2 vol.

LUTHER (M.), *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar, 1883-1986, 62 vol.

LUTHER (M.), *Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart*, ed. de K. Aland, Stuttgart-Göttingen, 1959-1981, 10 vol.

MANCINI (G.), *Considerazioni sulla pittura*, ed. de A. Marucchi şi L. Salerno, Roma, 1956, 2 vol.

MANDER (C. VAN), *Het Schilder-Boek* (...). *Het leven der doorluchtige Nederlansche en Hoogduitsche Schilders* (1604), ed. de G. Rueter, Amsterdam, 1946.

MANDER (C. VAN), *Den Grondt der edel vry schilder-const* (1604), ed. de H. Miedema, Utrecht, 1973, 2 vol.

MANZINI (L.), *Il Niente*, Veneţia, 1634.

MARINO (G.-B.), *La Galleria*, ed. de M. Pieri, Padova, 1979, 2 vol.

MAROLOYS (S.), *La Perspective*, Amsterdam, 1637.

MÉNESTRIER (CL.-FR.), *L'Art des Emblèmes* (...), Paris, 1684, ed. facsimil cu o introducere de C. Möseneder, Mittenwald, 1981.

MÉRÉ (CAVALERUL DE), *Œuvres complètes*, ed. de Ch.-H. Boudhours, Paris, 1930, 2 vol.

MOLANUS (J.), *De picturis et imaginibus sacris*, Louvain, 1570.

MOLIÈRE (J.-B. POQUELIN, zis), *L'Impromptu de Versailles* (1663), în: *Œuvres Complètes*, ed. de G. Couton, Paris, 1971, vol. I, pp. 670-698.

MONTAIGNE (M. DE), *Essais*, ed. de A. Thibaudet şi M. Rat, Paris, 1967.

PACHECO (FR.), *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1646), ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.

PALOMINO (A.), *El Museo Pictórico y Escala Optica* (1715-1724), Madrid, 1988, 3 vol.

*** *Paradoxe contre les Lettres*, Lyon, 1545.

*** *Paradoxes ce sont propos contre la commune opinion*, Paris, 1553.

PASCAL (B.), *Pensées*, ed. L. Brunschvicg, Paris, 1904, 3 vol.

PASSERAT (J.), *Rien, Quelque chose, Tout*, tr. fr. de Ph. Girard, Lyon, f. d.

PASSERATIUS (J.), *De Nihilo*, în: SCHOOCKIUS (M.), *Tractatus philosophicus DE NIHILO*, Groningen, 1661.

PASSERI (G. B.), *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673* ‹...› (Roma 1772), ed. de J. Hess, Leipzig-Viena, 1934 (= Römische Forschungen, XI).
PERKINS (W.), *De idololatria postremi hujus temporis tractatio* (...), Oppenheim, 1616.
PERRAULT (CH.), *La Peinture*, Paris, 1663.
PERRAULT (CH.), *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Paris, 1688, 1690, 1692, 1697, 4 vol., ed. facsimil într-un vol., cu o introducere de H. R. Jauss şi comentarii istorice şi artistice de M. Imdahl, München, 1964.
POIRTERS (A.), *Het masker vande wereldt afgetrocken*, Anvers, 1714.
PORTUS (AEM.), *De Nihili antiquitate et multiplici potestate tractatus. Nulli dedicatus*, Lyon, 1609.
POSTEL (G.), *Le Thrésor des prophéties de l'Univers*, ed. de Fr. Secret, Haga, 1969.
* * * *Prodromus* (...) *Theatri Artis Pictoriae* (...), ed. de J. P. van Ghelen, Viena, 1735.
QUICCHEBERG (S.), *Inscritiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (...), München, 1565.
REINACH (A.), *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*. Introducere şi note de Agnès Rouveret, ed. a 2-a, Paris, 1985.
RHODIGINUS (L. C.), *Lectionum antiquarum libri XVI*, Basel, 1517.
RICHEOME (L.), *L'idolatrie Huguenote figurée au patron de la ville payenne divisée en huit livres & dédiée au Roy très chrestien de France & de Navarre Henri IIII*, Lyon, 1608.
RIPA (C.), *Della più che nuovissima Iconologia*, Padova, 1630.
RODLER (H.), *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Linial* (Simmern 1531), ed. facsimil cu o introducere de T. Aldrian, Graz, 1970.
ROSSET (F. DE), *Lettres amoureuses et morales des beaux esprits de ce Temps* (...), Paris, 1618.
RUELENS (CH.) şi ROOSES (M.), *Correspondance de Rubens et documents concernant sa vie et ses oeuvres*, Anvers, 1887-1909, 6 vol.
SALES (FR. DE), *Œuvres*, Paris, 1969.
SANDRART (J. VON), *Academie der Bau-, Bild – und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, ed. de A. R. Peltzer, München, 1925.
SCHENCKELIUS (L.), *Gazophylacium artis memoriae* ‹...›, Strasbourg, 1611.
SCHOOCKIUS (M.), *Tractatus philosophicus DE NIHILO* ‹...›, Groningen,1661.
SCUDERY (G. DE), *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry, Gouverneur de Nostre Dame de la Garde. Première partie*, Paris, 1646, ed. de Chr. Biet/ D. Moncond'hui, Paris, 1991.
TEREZA DE AVILA, *Obras completas*, Madrid, 1982 (= Biblioteca de Autores Cristianos, 212).
* * * *Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpiensis*, Anvers, 1660.
VALDES (A. DE), *Dialogo en que particularmente se tratan las cosas ocurridas en Roma el año de MDXXVII*, ed. de F. Montesinos, Madrid, 1928.
VASARI (G.), *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti, scritte da Giorgio Vasari, Pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Florenţa, 1878-1885, 9 vol.
VEEN (O. VAN), *Amorum Emblemata*, Anvers, 1608, reed. Hildesheim-New York, 1970.
VEGA (LOPE DE), *Obras Poéticas*, Madrid, 1952.
VISSCHER (R.), *Sinnepoppen*, ed. nouă, Haga, 1949.
* * * *Vocabolario degli Accademici della Crusca* ‹...›, Veneţia, 1680.
VREDEMAN DE VRIES (H.), *Perspective Id est, celeberrima ars* ‹...›, Leyda, 1604.
ZUCCARI (F.), *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti, divisa in due libri*, Torino, 1607 (= Federico Zuccaro, *Scritti d'arte*, ed. de D. Heikamp, Florenţa, 1961, pp. 133-312).
ZWINGLI (H.), *Eine Antwort, Valentin Compar gegeben* (1525), în: ZWINGLI (H.), *Sämtliche Werke*, ed. de E. Egli *et alii*, München, 1981, vol. IV (= Corpus Reformatorum Volumen XCI).

Bibliografie selectivă

ACKERMANN (G. M.), *The Structure of Lomazzos Treatise on Painting* (teză Princeton 1964), Ann Arbor, 1967.
AILLAUD (G.)/ BLANKERT (A.)/ MONTIAS (J. M.), *Vermeer*, Paris, 1986.
ALEXANDER (J. J.), *The Master of Mary of Burgundy*, Londra, 1970.
ALFONS (S.), „Il Museo a immagine del mondo", în: *Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, Milano, 1987, pp. 67-88.
ALPATOFF (M.), „Das Selbstbildnis Poussins im Louvre", *Kunstwissenschaffliche Forschungen*, 11 (1933), pp. 113-130.
ALPATOFF (M.), *Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst*, Köln,1974.
ALPERS (S.), „Described or Narrate: A Problem in Realistic Representation", *New Literary History*, 8 (1976), pp. 15-4 1.
ALPERS (S.), „Interpretation without Representation or the Viewing of Las Meninas", *Representations*, 1 (1983), pp. 30-42.
ALPERS (S.), *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago,1983.
ALPERS (S.), *Rembrandntt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, 1988.
ARASSE (D.), „*Ars memoriae* et symboles visuels: la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance", în: D. ARASSE *et alii* (ed.), *Symboles de la Renaissance*, Paris, 1980, pp. 57-73.
ARASSE (D.), „Les miroirs de la peinture", în: *L'Imitation. Aliénation ou source de liberté?* (= Rencontres de l'Ecole du Louvre, 1984), Paris, 1985, pp. 63-88.
ARASSE (D.), „Le lieu Vermeer", *La Part de l'oeil*, 5 (1989), pp. 7-25.
ARASSE (D.), *L'ambition de Vermeer*, Paris, 1993.
ASEMISSEN (H. U.) / SCHWEIKART (G.), *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin, 1994.
ASEMISSEN (H. U.), *Jan Vermeer. Die Malkunst. Aspekte eines Berufsbildesi*, Frankfurt am Main, 1988.
ASEMISSEN, (H. U.), *Ästhetische Ambivalenz, Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei*, Kassel, 1989.
BADT (K.), *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln, 1961.
BÄTSCHMANN (O.), *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München, 1982
BAL (M.), „Mise en abîme et iconicité", *Littérature*, 29 (1978), pp. 116-128.
BAL (M.), „*Reading Rembrandt": Beyond the World-Image Opposition*, Cambridge, 1991.
BALDWIN (R.), „The Mirror in Jan Van Eyck's «Arnolfini Wedding»", *Oud Holland*, 98 (1984), pp. 57-75.
BALSIGER (B. J.), *The Kunst – und Wunderkammern: A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France, and England, 1565-1750* (teză 1970), Ann Arbor, 1979.
BALTRUSAITIS (J.), *Essai sur une légende scientifique. Le Miroir. Révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, 1978, trad. rom. Editura Meridiane, București, 1981.
BANN (ST.), *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge, 1989.
BAROCCHI (P.) / RAGIONIERI (G.), (ed.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 Settembre 1982)*, Florența, 1983, 2 vol.
BATICLE (J.) și GEORGEL (P.), *Technique de la peinture. L'Atelier.* Catalog redactat de J. B. și P. G. Notițele operelor stabilite de N. Willk-Brocard (= Les dossiers du département des peintures, XII), Paris, 1976.
BATTERSBY (M.), *Trompe-l'oeil. The Eye Deceived*, New York, 1974.
BAUDOIN (F.), *Rubens et son siècle*, Anvers, 1972.
BAUER (H.), „Rembrandt vor der Staffelei", în: FR. PIEL și J. TRAEGER (ed.), *Festschrift W. Braunfels*, Tübingen, 1977, pp. 1-12.
BAUER (H.), *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, München, 1979.

BAUER (H.), *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, München, 1982.
BAXANDALL (M.), „Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 27 (1964), pp. 90-107.
BEAUJOUR (M.), *Miroirs d'encre*, Paris, 1981.
BELTING (H.) / KRUSE (CHR.), *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München, 1994.
BELTING (H.), *Das Ende der Kunstgeschichte ?*, München, 1983.
BELTING (H.), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter Kunst*, München, 1990.
BENKARD (E.), *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1927.
BENZ (E.), *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart, 1969.
BERG (D. J. VAN DEN), *Skouspele van die oog. Die implisiete oog in die skilderkun*, Bloemfontain, 1990.
BERGSTRÖM (I.), *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, Londra, f.d.
BERGSTRÖM (I.), „Disguised Symbolism in *Madonna* Pictures and Still-Life", *The-Burlington Magazine*, XCVII (1955), pp. 303-308; 342-349.
BERGSTRÖM (I.), *Maestros Españoles de Bodegones y Floreros,* Madrid, 1970.
BERGSTRÖM (I.) *et alii, Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea*, Milano, 1977.
BERGSTRÖM (I.), „Homo Bulla. La boule transparente dans la peinture hollandaise de la fin du XVI[e] au XVII[e] siècle", în: *Les Vanités* (cat. exp. Caen-Paris, 1990, pp. 49-54).
BERNHEIMER (R.), „Theatrum Mundi", *Art Bulletin*, XXXVIII (1956), p. 228 şi urm.
BEVAN (E. R.), *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and Christianity*, ed. a 2-a, New York, 1979.
BIAŁOSTOCKI (J.), „Man and Mirror in Painting: Reality and Transience", în: I. LAVIN şi J. PLUMMEER (ed.), *Studies in Honour of Millard Meiss,* New York, 1977, vol. I, pp. 73-82.
BIAŁOSTOCKI (J.), „Begegnungen mit dem Ich in der Kunst", *Artibus et Historiae*, 1 (1980), pp. 25-45.
BIAŁOSTOCKI (J.), *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln, 1981.
BIAŁOSTOCKI (J.), „Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 47 (1984), pp. 421-438.
BLANCHARD (M. E.), „Natures mortes. Pour une théorie de la désignation en peinture", *Communications*, 34 (1981), pp. 41-60.
BLANKERT (A.), *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings,* Oxford, 1978.
BLUNT (A.), „Poussin-Studies, I: Self-Portraits", *The Burlington Magazine*, 89 (1947), pp. 219-226.
BODE (W.), „Jan Vermeer und Pieter de Hooch als Konkurrenten", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXII (1911), pp. 1-2.
BOLZONI (L.), *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo,* Padova, 1984.
BONAFOUX (P.), *Les Peintres et l'Autoportrait*, Paris-Geneva, 1984.
BOWEN (B.), „Nothing in French Renaissance Literature", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 19[a] (1972), pp. 55-64.
BRAIDER (CH.), *Refiguring the Real. Picture and Modernity in Word and Image, 1400-1700*, Princeton, 1993.
BRAIDER (CHR. S.), „The Denuded Muse: The Unmasking of Point of View in the Cartesian *cogito* and Vermeers *The Art of Painting*", *Poetics Today*, 10 (1989), pp. 173-204.
BRAY (B.), *L'art de la lettre amoureuse: des manuels aux romans (1550-1700)*, Haga-Paris, 1967.

BREDEKAMP (H.), *Antikensucht und Machinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993.
BREDEKAMP (H.), *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main, 1975.
BREDIUS (A.), *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17., 18. Jahrhunderts*, Haga, 1915-1922, 6 vol.
BRENDEL (O.), „Symbolik der Kugel", *Mitteilungen des deutschen archälogischen Instituts. Römische Abteilung*, 51 (1936), pp. 1-95.
BRIELS (J.), „*Amator Pictoriae Artis*. De Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1980, pp. 137-202.
BRIGANTI (G.), TREZZANI (L.) şi LAUREATI (L.), *I Bamboccianti: Pittori della vita quotidana a Roma nel Seicento*, Roma, 1983.
BROM (G.), *Schilderkunst en literatuur in de 16^{e} en 17^{e} eeuw*, Utrecht-Anvers, 1957.
BROWN (CHR.), *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, München, 1984.
BROWN (J.), *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton, 1978.
BRUNIUS (T.), „Inside and Outside the Frame of a Work of Art", *Figura*, N.S., 1, 1959, pp. 1-23.
BRUNNER-BULST (M.), *Pieter Claesz. Der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert*, Freren, 1990.
BRUSATI (C.), *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago, 1995.
BRUSEWICZ (L.), „On the Perception of Paintings in 17th Century Holland", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XXIII, (1982), pp. 1-24.
BRUYN (J.), „Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Lanscape Painting", in: P. C. SUTTON (ed.), *Masters of 17th Century Dutch Lanscape Painting*, Amsterdam-Boston-Philadelphia, 1987, pp. 84-103.
BRUYN (J.) *et alii*, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Haga. 1982. 1986, 2 vol.
BRYSON (N.), *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Londra-New Haven, 1983.
BRYSON (N.), *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life*, Cambridge (Mass.), 1990.
BUCI-GLUCKSMANN (CHR.), *La folie de voir. De l'esthétique baroque*, Paris, 1986.
BÜRGER (W), vezi THORÉ (T.)
BURCKHARDT (J.), *Vorträge 1844-1887*, ed. de E. Dürr, Basel, 1918.
BURDA (CHR.), *Das Trompe-l'oeil in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (teză), München, 1969.
BUREN (A. H. VAN), „The Master of Mary of Burgundy and His Colleagues", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38 (1975), pp. 286-309.
CALABRESE (O.) şi GIGANTE (B.), „La signature du peintre", *La part de l'oeil*, 5 (1989), pp. 27-43.
CAMPENHAUSEN (H. VON), *Tradition und Leben. Kräfte der Kirchengeschichte*, Tübingen, 1960.
CASSIMATIS (M. Z.), *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538-1600)*, Frankfurt am Main-Berna-New York, 1985.
CASTELLI (E.), (ed.), *Demitizzazione e immagine*, Padova-Roma, 1962.
CAVE (T.), *The Cornucopian Text*, Oxford, 1979.
CAVESTANY (J.), *Floreros y bodegones en la Pintura Española*, Madrid, 1936-1940.
CHASTEL (A.), *Fables, Formes, Figures*, Paris, 1978, 2 vol.
CHASTEL (A.), *The Sack of Rome. 1527*, Princeton, 1983.
CHRISTIN (O.), *Une révolution symbolique. L'Iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, 1991
COLIE (R. L), *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, 1966.

COMPAGNON (A.), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979.
CONZEN (F. G.) şi DIETRICH (G.), *Bilderrahmen. Stil – Verwendung-Material*, München, 1983.
COOPE (C.), *Federico Borromeo's Musaeum* (teză), Londra, 1977.
CRAIG (K. M.), *„Pars ergo Marthae transit.* Pieter Aertsen's «Inverted» Paintings of Christ in the House of Martha and Mary", *Oud Holland*, 97 (1983), pp. 25-39.
CRIVELLI (G.), *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, 1868.
CROPPER (E.) / DEMPSEY (CH.), *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton, 1996.
DÉLLENBACH (L.), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Paris, 1977.
DAMISCH (H.), *L'origine de la perspective*, Paris, 1987.
DARS (C.), *Images of Deception. The Art of trompe l'oeil*, Oxford, 1979.
DE COO (J.), „Nog Cornelis Van der Geest. Een tekening uit zijn verzamelingen, thans in het Museum Mayer Van den Bergh", *Antwerpen*, 5 (1969), pp. 196-199.
DE JONGH (E.), *Zinne – en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam-Anvers, 1967.
DE JONGH (E.), „Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du XVII^{e} siècle", în *Rembrandt et son temps* (cat. exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1971, pp. 143-194.
DE JONGH (E.), „The Interpretation of Still-Life Paintings – Possibilities and Limits", în cat. exp. *Still-Life in the Age of Rembrandtt*, Auckland, 1982, pp. 27-37.
DE JONGH (E.), *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leyda, 1995.
DE MIRIMONDE (A. P.), „Les peintres flamands de trompe-l'oeil et de natures mortes au XVII^{e} siècle et les sujets de musique", *Jaarboek van het Konniklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1971, pp. 223-272.
DEMPSEY (CH.), *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Glükstadt, 1977.
DENUCE (J.), *De Antwerpsche Konstkammers in de 16^{e} en 17^{e} eeuwen*, Anvers, 1932.
DE PAUW-DE VEEN (L.), *De begrippen „schilder", „schilderij" en „schilderen" in de zeventiende eeuw*, Bruxelles, 1969.
DERRIDA (J.), *La vérité en Peinture*, Paris, 1978.
DE TOLNAY (CH.), *„Las Hilanderas* and *Las Meninas.* An Interpretation", *Gazette des Beaux-Arts*, XXXV (1949), pp. 21-38.
DE TOLNAY (CH.), „L'Atelier de Vermeer", *Gazette des Beaux-Arts*, XCV (1953), pp. 265-272.
DE TOLNAY (CH.), „Les origines de la nature morte", *Revue des Arts*, 3 (1952), pp. 151-152.
DE VRIES (A. B.), *Jan Vermeer Van Delft*, Berlin-Darmstadt, 1953.
DE VRIJ (M.), *The World on Paper. A Descriptive Catalogue of Cartographical Material Published in Amsterdam during the Seventeenth-Century*, Amsterdam, 1967.
DIAMOND (A. J.), *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and Critic of the Arts and his MUSAEUM of 1625* (teză), Ann Arbor, 1974.
DORNIEN (CHR.), *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament* (= Bonner Biblische Beiträge, 62), Bonn, 1987.
D'OTRANGE MASTAI (M. L.), *Illusion in Art. Trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism*, New York, 1975.
DÜLBERG (A.), *Privatporträts. Geschichte und Monographie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990.
DURO (P.) (ed.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge/New York, 1996.
DUVERGER (E.), *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, vol. I, 1600-1617, Bruxelles, 1984.

EBERLEIN (J. K.), *Apparitio regis-reveletio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters* (teză 1979), Wiesbaden, 1982.
ECKHARDT (G.), *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts,* Berlin, 1971.
ECO (U.), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, 1993.
ECO (U.), *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, 1985.
EIRE (C. M. N.), *War Against The Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge-Londra-New York, 1986.
ELIADE (M.), *Le sacré et le profane*, Paris, 1965.
EMMENS (J. A.), *Verzameld Werk*, Amsterdam, 1981, 4 vol.
ERTZ (Kl.), *Jan Brueghel der ältere (1568-1625. Die Gemälde mit kritischem Ouevrekatalog*, Köln, 1979.
EVERTH (E.), *Der Bildrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktion* (teză), Halle, 1909.
FALKENBURG (R. L.), „*Alter Enoutus* ? Over de aard en herkomst van Pieter Aertsen Stillevenconceptie", *Nederlands Kunsthisorish Jaarboek*, 40 (1989), pp. 41-66.
FARÉ (M.), *La nature morte en France*, Geneva, 1962, 2 vol.
FARÉ (M.), *Le grand siècle de la nature morte en France. Le XVII^{e} siècle*, Fribourg, 1974.
FILIPCZAK (Z. Z.), *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, 1987.
FLOERKE (L.), *Studien zur niederländischen Kunst – und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert*, München, 1905 (reed., Soest, 1972).
FOSS (M.), *The Idea of Perfection in the Western World*, Princeton, 1946.
FOUCAULT (M.), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.
FRAENKEL (B.), *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, 1992
FREEDBERG (D.), „The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion", *Münchner Jahrbuch für bildende Kunst*, 32 (1981), pp. 115-150.
FREEDBERG (D.), *Iconoclasm and Painting in the Netherlands, 1566-1609* (teză 1972), New York, 1988.
FREEDBERG (D.), *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989.
FRIEDLÄNDER (M. J.), *Early Netherlandish Painting*, ed. nouă, Leyda, 1967-1976, 14 vol.
FRIMMEL (TH. VON), *Gemalte Galerien*, Berlin, ed. a 2-a, 1896.
FUCHS (S.), *Der Bilderrahmen*, Recklinghausen, 1985.
FUMAROLI (M.), *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et „res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneva, 1980.
GALLEGO (J.), *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, 1978
GAMMELBO (P.), „Cornelis Norbertus Gijsbrechts og Franciskus Gijsbrechts", *Kunstmuseets Aarskrift*, 39-42 (1952-1955), pp. 125-156.
GENETTE (G.), *Seuils*, Paris, 1987.
GEORGEL (P.) / LECOQ (A.-M.)/ MOUSSLINGNE (A.), *D'un espace à l'autre: la fenêtre*, Saint-Tropez, 1978.
GEORGEL (P.) / LECOQ (A.-M.), *La Peinture dans la Peinture*, Dijon, 1983.
GILMORE (E.), *The Courious Perspective*, New Haven, 1978.
GOLDSCHEIDER (L.), *Fünfhundert Selbsporträts*, Viena, 1936.
GOMBRICH (E. H.), *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, 1966.
GOMBRICH (E. H.), *Meditations on a Hobby-Horse,* Londra, 1978.
GOMBRICH (E. H.), *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, 1982.
GOTTLIEB (C.), *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*, New York, 1981.

GOWING (L.), *Vermeer*, Londra, f. d. ‹1952›
GRABES (H.), *Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in des Buchtiteln des Mittelalters und der europäischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Tübingen, 1973.
GREINDL (E.), *Les Peintres Flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Bruxelles-Paris, ediția a 2-a, 1983.
GRIMM (CL.), *Alte Bilderrahmen. Epochen-Typen-Material*, München, 1978.
GRIMM (CL.), *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart, 1988.
GROUPE M (= F. Edeline, J. M. Kinkenberg, Ph. Minguet), „Sémiotique et rhétorique du cadre", *La part de l'oeil*, 5 (1989), pp. 115-131.
HAAK (B.), *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln, 1984.
HAIRS (M.-L.), *Les peintres de fleurs au XVII^{e} siècle*, Paris-Bruxelles, ediția a 3-a, 1985, 2 vol.
HALL (E.), *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley / Los Angeles, 1994.
HARBISON (C.), „Visions and Meditations in Early Flemish Painting", *Simiolus*, 15 (1985), pp. 87-118.
HARBISON (R.), *Eccentric Spaces*, New York, 1977.
HART NIBBRIG (CHR. L.), *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt am Main, 1987.
HARTING (U. A.), *Studien zur Kabinettmalerei des Frans Francken II. 1581-1642*, Hildesheim-Zürich-New York, 1983.
HÄRTING (U.), *Frans Francken II. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog* (= *Flämische Maler im Umkreis der grossen Mesiter*, vol. II), Freren, 1989.
HARTLAUB (G. F.), *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München, 1951.
HEBEL (U. J.), *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography*, New York, 1989.
HECHT (P.), „The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: An Appeal to Common Sense", *Simiolus*, 16 (1986), pp. 173-187.
HECKSCHER (W. S.) și WIRTH (K.-A.), „Emblem, Emblembuch", în: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. V, Stuttgart, 1959, col. 85-228.
HEDINGER (B.), *Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in hollandischen Interieursgemälden des Siebzehnten Jahrhunderts* (teză), Hildesheim-Zürich-New York, 1986.
HEIKAMP (D.), „Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 (1963), pp. 193-268.
HELD (J. S.), „*Artis Pictoriae Amator*. An Antwerp Art Patron and His Collection", *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, pp. 53-84.
HELD (J. S.), *Rubens and His Circle*, Princeton, 1982.
HENKEL (A.) și SCHÖNE (A.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967.
HERTEL (CHR.), *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge/New York, 1996.
HERTZSCH (E.) (ed.), *Karlstadts Schriften aus den Jahren 1523-1525*, Halle, 1956, 2 vol.
HESS (H.), *Picture as Argument*, Sussex, 1975.
HOFMANN (W.), *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, în *Luther und die Folgen für die Kunst* (Cat. exp. Hamburg 1983-1984), München, 1983, pp. 23-72.
HOLLSTEIN (F. W. H.), *Dutch and Flemish Etching, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, Amsterdam, 1949-1980 (22 vol.apărute).
HOLSTEN (S.), *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg, 1978.
HONIG (E. A.), *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven /Londra, 1998.
HORSTHEMKE (ST. A.), *Das Bild im Bild in der italiensichen Malerei. Zur Darstellung religiöser Gemälde in der Renaissance*, Berlin, 1996.

HUTCHEON (L.), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Londra, 1984.
IMPERY (O.) şi MACGREGOR (A.), *The Origins of Museums. The Cabinets of Curiosities in Sixteenth – and Seventeenth-Century Europe*, Oxford, 1985.
IRMSCHER (G.), „*Ministrae Voluptatum*: Stoicizing Ethics in the Market ans Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beukelaer", *Simiolus*, XVI (1986), pp. 219-232.
JAFFE (M.), *Rubens and Italy*, Oxford, 1977.
JONES (P. M.), *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge / New York, 1993.
JONES-DAVIES (M. T.), *Le paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, 1982.
JORDAN (W. B.) / CHERRY(P.), *Spanish Still-Life from Velázquez to Goya*, Londra, 1995.
KAORI KITAO (T.), „*Imago* and *Pictura: Perspective*, Camera Obscura and Kepler's Optics", în: M. DALAI EMILIANI, (ed.), *La Prospettiva Rinascimentale*, Florenţa, 1980, vol. I, pp. 499-510.
RODMAN (PH.) şi COBITZ (J.) (ed.), *Creation and Interpretation*, New York, 1985, pp. 101 - 114.
KAUFFMANN (G.), *Poussin-Studien*, Berlin, 1960.
KEMP (W,), *Rembrandt. Die Heilige Familie, oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt am Main, 1986.
KERSTING (H.), *Trompe-l'oeil. Die Relation von Bild und Gegenstand* (teză), Bochum, f. d. ‹1979›.
KESSER (C.), *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs – und Rezeptionsgeschichte*, Berlin, 1994.
KEYSZELITZ (R.), *Der „Clavis Interpretandi" in der Holldndischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (teză), München, 1956.
KLEIN (D.), *St. Lukas als Maler der Madonna* (teză), Berlin, 1933.
KLEIN (R.), *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970.
KOCH (G. FR.), *Die Kunstausstellung*, Berlin, 1967.
KOERNER (J. L.), *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/ Londra, 1993.
KRÜGER (KL.), *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Studien zur ästhetischen Illusion in der italienischen Kunst der frühen Neuzeit* (teză de abilitare), Berlin, 1997 (publicarea în pregătire).
KUBOVY (M.), *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge, 1986.
KUEBLER (R.), *Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen* (teză), Tübingen, 1970.
LECOQ (A.-M.), „Cadre et Rebord", *Revue de l'Art*, 26 (1974), pp. 15-20.
LECOQ (A.-M.), Vezi şi GEORGEL (P.).
LEGRAND (FR.-CL.), *Les Peintres flamands de genre au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1963.
LEJEUNE (PH.), *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, 1980.
LEJEUNE (PH.), *Moi aussi*, Paris, 1986.
LICHTENSTEIN (J.), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989.
LIEDKE (W. A.), „Toward a History of Dutch Genre Painting", în: *De Arte et Libris. Festschrift Erasmus*, Amsterdam, 1984, pp. 317-342.
LIMENTANI VIRDIS (C.), *Il quadro e il doppio. Effetti di specularità narrativa nella pittura fiamminga e olandese*, Modena, 1981.
LIPMAN (J.) şi MARSHALL (R.) (ed.), *Art about Art*, New York, 1978.
LORENZELLI (P.) şi VECA (A.), *Forma vera: Contributi a una storia della natura morta italiana*, Bergamo, 1986.
LOTMANN (J. M.), *Die Struktur literarischer Texte* (tr. germ. de R. D. Keil), München, ediţia a 2-a, 1981.

LYONS (J. D.), „Camera Obscura: Image and Imagination in Descartes' Méditations", în: D.L. RUBIN şi M. B. MCKINLEY, *Convergences. Rhétoric and Poetics in XVIIth-Century France. Essays for Hugh M. Davidson,* Columbus, 1989, pp. 179-195.
MACCHI (G.) şi VITALE (M.) (ed.), *Lo Specchio e il Doppio*, Milano, 1987.
MAI (E.) / VLIEGHE (H.), *Von Brueghel bis Rubens, Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei,* catalog Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1992.
MALLOCH (A. E.), „The Technique and Function of the Renaissance Paradox", *Studies in Philology,* LIII (1956), pp. 191-203.
MARIAS (F.) *et alii, Otras Meninas*, Madrid, 1995
MARIN (L.), *De la représentation*, Paris, 1994
MARIN (L.), „Le cadre du tableau ou les fonctions sémiotiques de la limite de la représentation", în: *Actes du VII[e] Congrès International d'Esthétique,* Bucarest, 1977, pp. 61-66.
MARIN (L.), *Etudes Sémiologiques. Écritures, Peintures*, Paris, 1971.
MARIN (L.), „Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture", *Rivista di Estetica,* 12 (1982), pp. 16-35.
MARIN (L.), „Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, 1649-1650", *Corps Ecrit*, 5 (1983), pp. 87-107.
MARIN (L.), „Imitation et trompe-l'oeil dans la théorie classique de la peinture au XVII[e] siècle", în: *L'Imitation. Aliénation ou source de liberté?* (= *Rencontres de l'Ecole du Louvre*, 1984), Paris, 1985, pp. 181-196.
MARIN (L.), „Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* 24 (1988), pp. 63-81.
MARIN (L.), „Topiques et figures de l'énonciation. «C'est moi que je peins ...»", *La part de l'oeil*, 5 (1989), pp. 141-157.
MARLIER (G.), *Erasme et la peinture flamande de son temps*, Damme, 1954.
MARSCHKE (ST.), *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance,* Weimar, 1998.
MARTENS (D.) „L'Illusion du réel", în: *Les Primitifs flamands et leur temps*, B. DE PATOUL şi ROGER VAN SCHOUTE (ed.), Louvain, 1994, pp. 255-277.
MARTIN (W.), „Life of a Dutch Artist in the Seventeenth - Century", *The Burlington Magazine*, VII (1905), pp. 125-132; şi 416-427; VIII (1905-1906), pp. 13-24; X (1906-1907), pp. 144-154; pp. 363-370; XI (1907), pp. 357-369.
MELCHIOR-BONNET (S.), *Histoire du Miroir*, Paris, 1994.
MENGDEN (L. VON), *Vermeers De Schilderconst in den Interpretationen von Kurt Badt und Hans Sedlmayr. Probleme der Interpretation*, Frankfurt am Main-Berna-New York, 1984.
MESTRE FIOL (B.), *El cuadro en el cuadro. Pacheco. Velázquez. Mazo. Manet*, Palma de Mallorca, 1977.
MICHALSKI (E.), *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, 1932.
MICHALSKI (S.), *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, Londra/New York, 1993.
MICHALSKI (S), „Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht", în: B. SCRIBNER şi M. WARNKE, *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (= Wolfenbütteler Forschungen, 46), Wolfenbüttel, 1990, pp. 69-124.
MICHALSKI (S.), „Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio. Ikonitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse", *Annuarium Historiae Conciliorum,* 20 (1988), pp. 458-488.
MIEDEMA (H.), „The Term Emblema in Alciati", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 31 (1968), pp. 234-250.
MIEDEMA (H.), *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel Van Mander. Een analyse van zijn Levensbschrijvingen,* Alphen, 1981.

MILLNER KAHR (M.), *Velázquez. The Art of Painting*, New York-Hagerstown-San Francisco-Londra, 1976.
MILMAN (M.), „The Misterious «Nejlikan» revisited. Some Thought about the Symbolism of the Carnation", *Konsthistorisk Tidskrift*, 65 (1996), pp. 115-134.
MILMAN (M.), *The Illusion of Reality. Trompe-l'oeil Painting*, Geneva, 1982.
MITCHELL (W. J. T.), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994, pp. 57-58.
MOFFITT (J. F.), „Velázquez in the Alcazar Palace in 1656: the Meaning of the *mise-en-scène* of *Las Meninas*", *Art History*, 6 (1983), pp. 271-300.
MONTIAS (J. M.) *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton, 1989.
MORÁN (J. M.) și CHECA (F.), *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.
MOXEY (P. K. F.), *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation* (teză, Chicago 1974), New York-Londra, 1977.
MÜLLER HOFSTEDE (J.), „«Non Saturatur Oculus Visu» – zur «Allegorie des Gesichts» von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.", în: VEKEMAN (H.)/ MÜLLER HOFSTEDE (J.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, pp. 243-289.
NANCY (J.-L.), *Ego sum*, Paris, 1979.
OERTEL (R.), „Die Vergänglichkeit der Künste", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,*, seria a III-a, XIV (1963), pp. 105-120.
OLMI (G.), „Dal «Teatro del mondo» ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna", în: P. BAROCCHI/ G. RAGIONIERI (ed.), *Gli Uffizi. Quatro secoli di una galleria*, Florența, 1983, vol. I, pp. 233-269.
OSSOLA (C.), *Le antiche memorie del nulla*, Roma, 1997
PÄCHT (O.), *The Master of Mary of Burgundy*, Londra-Glasgow, 1948.
PÄCHT (O.), *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, München, 1977.
PANOFSKY (E.), „Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait", *The Burlington Magazine*, 64 (1934), 17-27.
PANOFSKY (E.), *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, 2 vol.
PANOFSKY (E.), „Erasmus and the Visual Arts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII (1969), p. 200 și urm.
PANOFSKY (E.), *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, ed. a 4-a, Berlin, 1982,
PARSHALL (L. B. și P. W.), *Art and the Reformation, An Annotated Bibliography*, Boston, 1986.
PASSERON (R.), *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, ed. a 2-a, Paris, 1980, trad. rom. Editura Meridiane, București, 1982.
PHILIPPOT (P.), „La fin du XV^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 11 (1962), pp. 3-37.
PHILIPPOT (P.), „Les grisailles et les «degrés de réalité» de l'image dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 14 (1966), p. 225 și urm.
PIGLER (A.), *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, ed.a 2-a, Budapesta, 1974, 3 vol.
POMIAN (K.), *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1987.
PRAZ (M.), *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, ed. a 2-a, Roma, 1964.
PRINZ (W.), „Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen", *Beiheft zum Band XII der Florentinischen Mitteilungen*, 33 (1966).

PROCACCINI (A.), „Alberti and the Traming of Perspective", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXX (1981), pp. 29-39.
QUARRE (P.), „Jean François de Le Motte", *Revue des Arts*, 10 (1960), pp. 111-127.
RAUPP (H.-J.), „Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLIII (1983), pp. 401-418.
RAUPP (H.-J.), *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* (teză), Hildesheim-Zürich-New York, 1984.
RENGER (K.), „Zur Forschungsgeschichte der Bilddeutung in der holländischen Malerei", în: *Die Sprache der Bilder* (cat. exp.), Brunswick, 1979, pp. 34-38.
RIEGL (A.), *Das Holländische Gruppenporträt* (1902), Viena, 1931.
RIGOLOT (FR.), *Le Texte de la Renaissance*, Geneva, 1982.
RINGBOM (S.), *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in 15th Century Devotional Painting,* a 2-a ed. revăzută și adăugită, Doornspijk, 1984.
RON (M.), „The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of *Mise en Abîme*", *Poetics Today*, 8 (1987), pp. 417-438.
ROSSI (S.), „Idea e Accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro, I. Disegno interno e Disegno esterno", *Storia dell'Arte*, 20 (1974), pp. 37-56.
ROTMAN (B.), *Signiftyng Nothing: the Semiotics of Zero*, Londra, 1987.
RUDOLPH (H.), „Vanitas. Die Bedeutung mittelaterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts", în: *Festschrift W. Pinder zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1938, p. 405 și urm.
SALERNO (L.), *La natura morta Italiana 1560-1805/ Sill-Life Painting in Italy 1560-1805,* Roma, 1984.
SÁNCHEZ CANTÓN (F. J.), *Fuentes literarias para la historia del arte español,* Madrid, 1941.
SANDSTRÖM (S.), *Levels of Unreality*, Uppsala, 1963.
SCHAPIRO (M.), „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica*, 1 (1969), pp. 223-242
SCHEICHER (E.), *Die Kunst – und Wunderkammern der Habsburger*, Viena, 1979.
SCHLOSSER (J. VON), *Die Kunst – und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908.
SCHMOLL (J. A. zis EISENWERTH), „Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei", în: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München, 1970.
SCHNAPPER (A.), *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au 17e siècle, I. Histoire et histoire naturelle,* Paris, 1988.
SCHNECKENBURGER (M.), *Das Bildformat. Geschichte und Künstlerische Bedeutung vom Mittelater bis zum Rokoko* (teză), Tübingen, 1973.
SCHWARZ (H.), „The Mirror of Artist and the Mirror of the Devout", în: *Studies in History of Art Dedicated to W. E. Suida*, New York, 1959, pp. 90-105.
SCRIBNER (R.), „Reformation, Carnival and the World Turned Upside-Down", în: I. BATORI (ed.), *Städtische Gesellschaft und Reformation,* Stuttgart, 1980, p. 238 și urm.
SEARLE (J.), „Las Meninas and Representation", *Critical Inquiry*, 6 (1980), pp. 477-488.
SEDLMAYR (H.), „Der Ruhrn der Malkunst", în: *Festschrift Hans Jantzen*, München, 1951, pp. 169-177.
SEDLMAYR (H.), „Jan Vermeer, «De Schilderkunst», nach Badt, zugleich Replik", *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 7-8 (1962), pp. 34-65.
SEGAL (S.), „Symbol and Meaning in Still-Life Painting", în: H. R. HOETINK, *The Royal Pictura Gallery Mauritshuis*, Amsterdam-New York, 1985, pp. 92-101.
SEGAL (S.), *A Prosperous Past. The Sumptuous Sill Life in the Netherlands 1600-1700*, ed. de W. B. Jordan, Haga, 1988.
SEIDEL (L.), *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge, 1993
SIGURET (FR.), *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, 1993.

SNYDER (J.) şi COHEN (T.), „Reflections on *Las Meninas*: Paradoxe Lost", *Critical Inquiry*, 7 (1980), pp. 429-447.
SPETH-HOLTERHOFF (S.), *Les peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII^e^ siècle*, Bruxelles, 1957.
STIRM (M.), *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, 1971.
STOICHIȚĂ (V. I.) „El autor como detalle", în: *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, pp. 259-270.
STOICHIȚĂ (V. I.), „Peindre le feu? La ville en flammes dans la peinture des XVI^e^ et XVII^e^ siècles", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 52 (1995), pp. 35-37.
STOICHIȚĂ (V. I.), „*Imago regis*. Kunsttheorie und königliches Porträt in «Las Meninas» von Velázquez", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), pp. 165-189.
STOICHIȚĂ (V. I.), „Der Quijotte-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert under besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre", în: H. KÖRNER (ed.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2) München, 1990, pp. 105-140.
STOICHIȚĂ (V. I.), „Cabinets d'Amateurs et scénario iconoclaste", *Actes du XXVII^e^ Congrès International d'Histoire de l'Art, Strasbourg 1989*, Strasbourg, 1992, vol. IV pp. 171-192.
STOICHIȚĂ (V. I.), „Nomi in cornice", în: M. WINNER (ed.), *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk*, Wiesbaden, 1992.
STOICHIȚĂ (V. I.), „Zur Stellung des sakralen Bildes in der neuzlitlichen Kunstsammlung", în: A. GROTE (ed.), *Macrocosmos in Microcosmo* , Opladen, 1994, pp. 417-438.
STOICHIȚĂ (V. I.), „*Ars Ultima*. Bemerkungen zur Kunsttheorie des Manierismus", în: A.-M. BONNET şi G. KOPP-SCHMIDT, *Kunst ohne Geschichte? Ansichten und Kunstgeschichte heute*, München, 1995, pp. 50 – 64.
STOICHIȚĂ (V. I.), *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londra, 1995.
SUMOWSKI (W.), *Gemälde der Rembrandtt-Schüler*, Landau, 1983-, patru vol. apărute.
SUTTON (P. C.), „Masters of Dutch Genre Painting", în: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting* (cat. exp.), Philadelphia-Berlin-Londra, 1984, XIII-LXVII.
TERVARENT (G. DE), *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, ed. nouă,Geneva, 1997.
TEYSSEDRE (B.), *L'Histoire de l'art vue du Grand Siècle. Recherches sur l'Abrégé de la Vie des peintres, par Roger de Piles (1699), et ses sources*, Paris, 1964.
THEVOZ (M.), *Le Miroir infidèle*, Paris, 1996.
THIEL (P. J. J. VAN)/BRUYN KOPS (C. J. DE), *Prijst de Lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende Eeuw* (cat. exp.), Amsterdam-Haga, 1984.
THIEME (G.), *Der Kunsthandel in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Köln, 1959.
THORÉ (T., zis BÜRGER, W.), „Van der Meer de Delft", *Gazette des Beaux-Arts*, XXI (1866), pp. 542-575.
TREVOR ROPER (H.), *The Plunder of the Arts in The Seventeenth-Century*, Londra, 1970.
ULLMANN (E.) (ed.), *Von der Macht der Bilder*, Leipzig, 1983.
VECA (A.), *Inganno e realtà. Trompe-l'oeil in Europa, XVI-XVIII secoli*, Bergamo, 1980.
VECA (A.), *Vanitas. Il Simbolismo del tempo*, Bergamo, 1981.
VECA (A.) şi LORENZELLI (P.), *Orbis Pictus. Natura morta in Germania, Olanda, Fiandre. XVI-XVIII secolo*, Bergamo, 1986.
VROOM (N. R. A.), *A Modest Message as Intimated by the Painters of the „Monochrome Banketje"*, ed. a 2-a, Schiedam, 1980, 2 vol.
WADUM (J.), „Vermeer in Perspective", în: *Johannes Vermeer* (catalog), Washington D.C, 1996, pp. 67-78.

WALDMANN (S). *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Frankfurt am Main, 1995.
WARNCKE (C.-P.), *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, 1987.
WARNKE (M.), „Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock", *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, seria a 3-a, XIX (1968), pp. 61-102.
WARNKE (M.), *Bildersturm. Die Zerstärung des Kunstwerks*, München, 1973.
WAUGH (P.), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Londra-New York, 1984.
WEBER, (G. J. M.) „*Om te Bevestige(n), aen-te-taded, verbreeden ende vercieren.* Rhetorische Exempellehre und die Struktur des «Bildes im Bild»", Wallraf-Richartz-Jahrbuch, LV (1994), pp. 287-314.
WEIHER (L. VON), *Der Innenraum in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Würtzburg, 1937.
WELLU (J.), „The Map in Vermeer's *Art of Painting*", *Imago Mundi*, 30 (1978), pp. 9-30.
WHEELOCK (A. K.), *Jan Vermeer*, New York, 1981.
WILLIAMS (R.), *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techné to Metatechné*, Cambridge, 1997.
WIND (B.), *Velázquez's Bodegones*, Fairfax, 1987.
WINDFUHR (M.), *Die Barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1966.
WINNER (M.), *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildgalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen* (teză), Köln, 1957.
WINNER (M.), „Gemalte Kunsttheorie: zu Gustave Courbets «Allégorie réelle» und der Tradition", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4 (1962), pp. 150-185.
WINNER (M.), „Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), pp. 419-451.
WIRTH (J.), „Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme", *Bibliothèque d'Humanisme et de la Renaissance*, XLVIII (1986), pp. 319-358.
WIRTH (J.), „La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Age", *Revue de l'Art*, 1988, pp. 9-21.
WIRTH (J.), *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Paris, 1989.
WIRTH (K.-A.), „Einsatzbild", *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. IV, Stuttgart, 1958, col. 1006-1019.
WRIGHT (CHR.), *Rembrandt: Self-Portraits*, Londra, 1982.
YATES (FR. A.), *The Art of Memory*, Londra, 1966.
ZALOSCER (H.), „Versuch einer Phänomenologie des Rahmens", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 19 (1974), p. 189 și urm.

Cataloage de expoziţii

(în ordinea alfabetică a oraşelor)

-*Tot lering en vermaak*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1976.

-*A Fruitfull Past – A Survey o the Fruit Still-Lifes of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh*, Gallery P. de Boer, Amsterdam / Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick, *1983*.

-*A Flower Past – A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present,* Gallery P. de Boer, Amsterdam / Noordbrabants Museum, Bois-le-Duc, 1982.

-*Kunst voor de beeldenstorm*, Amsterdam, Haarlem, Utrecht, 4 vol., 1986.

-*David Teniers de Jonge. Schilderijen. Tekeningen*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, 1991.

-*Still-Life in the Age of Rembrandt*, Auckland City Art Gallery, Auckland, 1982.

-*Maler und Modell,* Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1969.

-*Natura in Posa*, Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1968.

-*Natura in Posa*, Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1971.

-*Von Frans Hals bis Vermeer. Meister der holländischen Genremalerei*, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, Berlin, 1984.

-*La nature morte de Brueghel à Soutine,* Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1978.

-*Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick, 1978.

-*Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lukas Van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, Herzog Anton-Ulrich-Museurn, Brunswick, 1980.

-*Rembrandt et son temps*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1971.

-*Fleurs, la nature et l'image*, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1979.

-*Une dynastie de peintres*, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1980.

-*Albert & Isabella 1598-1621*, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis / Katholieke Universiteit Leuven, Bruxelles, 1998.

-*Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Caen-Paris, *1990*.

-*Roeland Savery in seiner Zeit 1576-1639*, Wallraf-Richartz Museum, Köln.

-*More than Meets the Eye: The Art of Trompe-l'œil*, Columbus Museum of Art, Columbus, 1985.

-*De schilder in zijn wereld*, Delft şi Anvers, 1965.

-*Das Stilleben und sein Gegenstand*, Dresda, 1983.

-*Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Kulturstiftung Ruhr, Essen, 1988.

-*Georg Flegel 1566-1638 Stilleben*, Frankfurt am Main, 1993-1994.

-*Spanish Still-Life the Golden Age*, Fort Worth, 1985.

-*Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Kunstverein, Hanovra, 1979.

-*Spiegelbilder*, Kunstverein, Hanovra, 1982.

-*Pictures within Pictures*, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1949.

-*Ijdelheid der ijdelheden*, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leyda, 1970.

-*Dutch Landscape. The Early Years. Haarlem and Amsterdam 1590-1560*, National Gallery, Londra, 1986.

-*Pintura Española de Bodegones y Floreros. De 1600 a Goya*, Prado, Madrid, 1983.
-*Bilder nach Bilder*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichchte, Münster, 1976.
-*Stilleben in Europa*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1980.
-*Het schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800*, Nijmegen, 1964.
-*Cartes et Figures de la Terre*, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.
-*Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Philadelphia Museum of Art/Gemäldegalerie/Royal Academy of Arts, Philadelphia-Berlin-Londra, 1984.
-*Die grosse Zeit des europäischen Stillebens*, Stuttgart, *1979*.
-*Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, Washington, Detroit, Amsterdam, 1980-1981.
-*17th-Century Dutch Painting. Raising the Curtain on New England Private Collection*, Worcester, 1979.

Lista ilustraţiilor

19. ROGIER VAN DER WEYDEN, *Sfântul Luca făcând portretul Fecioarei*, către 1440, ulei pe lemn, 135,3 x 108,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts.(Foto: Museum of Fine Arts, Boston)
20. HIERONYMUS RODLER, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens*, 1531. (Foto: SHA, Fribourg)
21. JAN PORCELLIS, *Furtună*, 1629, lemn, 18,5 x 24 cm, München, Alte Pinakothek. (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)
22. A. VAN DYCK, *Portretul pictorului Andreas van Ertfeld*, 1632, ulei pe pânză, 173 x 226 cm, Schleissheim, Staatsgalerie. (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)
23. ROGIER VAN DER WEYDEN, *Retablul Sfântului Ioan*, voleul stâng, după 1450 (?), ulei pe lemn, 77 x 48 cm, Berlin, Gemäldegalerie. (Foto: Gemäldegalerie, Berlin)
24. MAESTRUL RETABLULUI AUGUSTINILOR, *Sfântul Luca face portretul Fecioarei*, 1487, ulei pe lemn, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. (Foto: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg)
25. NICOLAS MAES, *Slujnica leneşă*, 1655, ulei pe lemn, 70 x 53,3 cm, Londra, National Gallery. (Foto: National Gallery, Londra)
26. JAN STEEN, *Sculatul de dimineaţă*, Londra, Buckingham Palace. (© Maiestatea sa Regina Elisabeta a II-a)
27. SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, *Vedere asupra a trei camere înşiruite*, 1658, ulei pe pânză, 102 x 71 cm, Paris, Luvru. (Foto: RMN, Paris))
28. SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, *Vedere asupra unui coridor*, 1662, ulei pe pânză, 264 x 136,5 cm, Dyrham Park, Gloucesterhire (National Trust). (Foto: SHA, Fribourg © The National Trust)
29. VERMEER DIN DELFT, *Scrisoarea de dragoste*, către 1667, ulei pe pânză, 44 x 38,5, Amsterdam, Rijksmuseurn. (Foto: Rijksmuseurn, Amsterdam)
30. LUDOLPH DE JONGH (?), *Paharul refuzat*, către 1650-1655, ulei pe pânză, 117 x 92 cm, Londra, National Gallery. (Foto: National Gallery, Londra)
31. ANONIM, Pagina de titlu a *Elogiului picturii* de Philip Angel, Leyda,1642. (Foto: SHA, Fribourg)
32. JAN VREDEMAN DE VRIES, gravură pentru *Perspectiva*, Leÿda, 1604. (Foto: SHA, Fribourg)
33. ISAECK VAN AELST, Pagină de titlu pentru *Perspectiva* lui Samuel Maroloys, Amsterdam, 1638. (Foto: SHA, Fribourg)
34. HANS MEMLING, *Portretul Mariei-Magdalena Portinari*, ulei pe lemn, 44 x 34 cm, New York, Metropolitan Museum. (Foto: Metropolitan Museum, New York)
35. JAN GOSSART (zis MABUSE), *Portretul Jacquelinei de Burgundia* (?), către 1520, lemn, 37 x 28 cm, Londra, National Gallery. (Foto: National Gallery, Londra)
36. REMBRANDT, *Sfânta Familie*, 1646, lemn, 46,5 x 68,8 cm, Kassel, Gemäldegalerie. (Foto: Staatliche Museen, Kassel)
37. NICOLAS MAES, *„Iscoada"*, către 1655, lemn, 45,7 x 71,1 cm, Londra, Guildhall Art Gallery. (Foto: Guildhall Art Gallery, Londra)
38. ANONIM, *Pagina de titlu a „Analelor" lui C. Baronius*, Anvers, 1601. (Foto: SHA, Fribourg)
39. AURELIO LOMI, *„Tablou-tabernacol"*, către 1581, Genova, Santa Maria in Castello. (Foto: Alinari, Florenţa)
40. RUBENS, *Studiu pentru „Madona din Vallicella"*, 1606, cretă şi laviu, 73,5 x 43,5 cm, Montpellier, Musée Fabre. (Foto: Musée Fabre, Montpellier)
41. RUBENS, *Sfinţii Grigore, Domitilla, Maurus, Papianus, Nereus şi Achileus dinaintea Madonei din Vallicella*, 1607, ulei pe pânză, 477 x 288 cm, Grenoble, Musée des Beaux-Arts. (Foto: Grenoble-Culture, Musée de Peinture, Grenoble)
42. RUBENS, *Adoraţia Madonei din Vallicella*, 1608, ulei pe ardezie, 425 x 250 cm, Roma, Chiesa Nuova. (Foto: ICCD, Roma)

43. *Madona din Vallicella*, detaliu din figura 42 cu fresca (132 x 83 cm) vizibilă. (Foto: ICCD, Roma)
44. JAN BRUEGHEL CEL BĂTRÂN și HENDRICK VAN BALEN, *Madona în ghirlandă*, 1608, ulei pe aramă, 27 x 22 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana. (Foto: ICCD, Roma)
45. RUBENS și JAN BRUEGHEL CEL BĂTRÂN, *Madona în ghirlandă*, către 1620, lemn, 185 x 209,8 cm, München, Alte Pinakothek. (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)
46. RUBENS și JAN BRUEGHEL CEL BĂTRÂN, *Madona în ghirlandă*, către 1617, lemn, 83,5 x 65 cm, Paris, Luvru. (Foto: RMN, Paris)
47 RUBENS și JAN BRUEGHEL CEL BĂTRÂN, *Alegoria Văzului*, 1617, lemn, 65 x 101 cm, Madrid, Prado. (Foto: Museo del Prado, Madrid)
48. RUBENS, JAN BRUEGHEL CEL BĂTRÂN și alți zece maeștri, *Alegoria Văzului și a Mirosului*, 1617-1618, pânză, 175 x 263 cm, Madrid, Prado. (Foto: Museo del Prado, Madrid)
49. HIERONYMUS FRANCKEN II, *Cabinet de amator („Prăvălia lui Jan Snellinck")*, 1621, lemn, 94 x 124, 5 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
50. FRANS FRANCKEN II, *Cabinet de Amator cu Măgari iconoclaști*, 1619, 56 x 85 cm, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
51. ANONIM FLAMAND, *Cabinet de Amator cu Alegoria Picturii*, cândva la Viena, colecția Harrach. (Foto: SHA, Fribourg)
52. FRANS FRANCKEN II, *Cabinet de Amator*, către 1615, ulei pe lemn, 49 x 64 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum. (Foto: Ursula Seitz-Gray, Historisches Museum, Frankfurt am Main)
53. FRANS FRANCKEN (?), *Cabinet de Amator*, prima treime a secolului al XVII-lea, ulei pe lemn, 78,5 x 94 cm, Wilton, Chantry House, Pembroke Collection. (Foto: © Wilton Estate.)
54. FRANS VON STAMPAERT și ANTON VON PRENNER, *Prodromus Theatrum Artis Pictoriae*, Viena, 1735, gravură în acvaforte. (Foto: SHA, Fribourg)
55. DAVID TENIERS II, *Arhiducele Leopold-Wilhelm în galeria sa de la Bruxelles*, către 1647, ulei pe aramă, 106 x 129 cm, Madrid, Prado. (Foto: Museo del Prado, Madrid)
56. FRANÇOIS BUNEL II (?), *Sechestrul unei colecții*, către 1590, ulei pe lemn, 28 x 46,5 cm, Haga, Mauritshuis. (Foto: Mauritshuis, Haga)
57. FRANS FRANCKEN II, *Cabinet de Amator cu Măgari iconoclaști*, către 1612-1615, lemn, 54 x 63 cm, Bayreuth, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)
58. HIERONYMUS FRANCKEN III (?), *Cabinet de Amator cu Măgari iconoclaști*, prima treime a secolului al XVII-lea, lemn, 52,5 x 74 cm, Colecție privată (Christie's-Londra, 8 iulie, 1977, nr. 64). (Foto: SHA, Fribourg)
59. ANONIM FLAMAND, *Scenă de iconoclasm*, sfârșitul secolului al XVI-lea, lemn, 140 x 109 cm, Douai, Musée de la Chartreuse. (Foto: Musée de la Chartreuse, Douai)
60. ANONIM, *„Ignoranța"*, ilustrație pentru *Hieroglyphica* de Valeriano Bolzani, Lyon 1602. (Foto: SHA, Fribourg)
61. ADRIAEN VAN STALBEMPT (?), *Cabinet de amator (Alegoria picturii)*, prima treime a secolului al XVII-lea, lemn, 93 x 114 cm, Madrid, Prado. (Foto: Museo del Prado, Madrid)
62. ADRIAEN VAN STALBEMPT (?), detaliu din figura 61. (Foto: Museo del Prado, Madrid)
63. ADRIAEN VAN STALBEMPT (?), *Cabinet de amator (Alegoria picturii)*, prima treime a secolului al XVII-lea, lemn, 94,2 x 123,5 cm, Baltimore, Walters Art Gallery. (Foto: Walters Art Gallery, Baltimore)

64. ADRIAEN VAN STALBEMPT (?), detaliu din figura 63. (Foto: Walters Art Gallery, Baltimore)
65. RUBENS şi OSIAS BEERT CEL BĂTRÂN, *Pausias şi Glycera*, prima treime a secolului al XVII-lea, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art. (Foto: John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota)
66. CRISPIN DE PASSE, Gravura de titlu pentru *Bouquet des plus belles fleures de l'éloquence*, Paris 1624. (Foto: SHA, Fribourg)
67. WILLEM VAN HAECHT, *Galeria lui Cornelis van der Geest*, 1628 lemn, 100 x 130 cm, Anvers, Casa lui Rubens. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
68. WILLEM VAN HAECHT, detaliu din figura 67. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
69. GIORGIO VASARI, gravură în lemn pentru pagina de titlu (verso), a *Vieţilor*, Florenţa, 1568. (Foto, SHA, Fribourg)
70. WILLEM VAN HAECHT, detaliu din figura 67. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
71. JAN WIERICX, *Apelles şi Campaspe*, a treia treime a secolului al XVI-lea, desen, Anvers, Muzeul Mayer van den Bergh. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
72. ANONIM, *Ochiul*, gravură pentru *Dioptrica* lui Descartes, Leyda, 1637. (Foto, SHA, Fribourg)
73. ANONIM, *Formarea imaginii retiniene*, gravură pentru *Dioptrica* lui Descartes, Leyda, 1637. (Foto, SHA, Fribourg)
74. PIETER DE HOOCH, *Drămuitoarea de aur*, către 1664, ulei pe pânză, 61 x 53 cm, Berlin, Gemäldegalerie. (Foto: Gemäldegalerie, Berlin)
75. VERMEER DIN DELFT, *Femeia cu balanţă*, către 1662-1663, ulei pe pânză, 42,5 x 38 cm, Washington, National Gallery. (Foto: © National Gallery of Art, Washington D.C.)
76. GABRIEL METSU, *Tânăr scriind o scrisoare*, către 1664, lemn, 52,5 x 40,2 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Colecţia Beit. (Foto: National Gallery of Ireland, Dublin)
77. GABRIEL METSU, *Tânără citind o scrisoare*, către 1664, lemn, 52,5 x 40,2 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Colecţia Beit. (Foto: National Gallery of Ireland, Dublin)
78. EL GRECO, *Vedere a oraşului Toledo cu plan*, către 1610-1614, Toledo, Casa lui El Greco. (Foto: Foto-arte San José, Toledo)
79. EL GRECO, *Vedere a oraşului Toledo*, către 1595, New York, Metropolitan Museum of Art. (Foto: Metropolitan Museum, New York)
80. WILLEM BUYTEWECH, *Companie veselă*, către 1620, ulei pe pânză, 76,6 x 65,4 cm, Budapesta, Muzeul de Artă. (Szépmüvészeti Museum, Budapesta)
81. WILLEM BUYTEWECH, *Companie veselă*, către 1622-1624, ulei pe pânză, 65 x 81 cm, Berlin, Gemäldegalerie. (Foto: Gemäldegalerie, Berlin)
82. DIRCK HALS, *Companie veselă*, către 1630, ulei pe lemn, 51 x 76 cm, Praga, Galeria Naţională. (Foto: Galeria Naţională, Praga)
83. PAUL PFINZIG, *Cartograf la lucru*, 1598. (Foto: SHA, Fribourg)
84. FRANS VAN MIERIS CEL BĂTRÂN, *Tânără femeie în faţa unei oglinzi*, 1670, lemn, 49,9 x 31,6 cm, München, Alte Pinakothek. (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)
85. VERMEER DIN DELFT, *Doamnă la spinetă*, către 1660, ulei pe pânză, 73,5 x 64,1 cm, Londra, Buckingham Palace. (Foto: © Maiestatea sa Regina Elizabeta a II-a.)
86. JUAN DE ARELLANO, *Florero*, către 1665, ulei pe pânză, 126 x 106 cm, La Coruña, Muzeul Municipal. (Foto: Museo de Belas Artes, La Coruña)
87. MARIO NUZZI, *Autoportret*, către 1660, 195 x 265 cm, Ariccia, Palazzo Chigi. (Foto: ICCD, Roma)
88. ANTONIO DE PEREDA, *Nuci*, 1634, ulei pe lemn, 20,7 cm, Spania, Colecţie privată. (Foto: ICCD, Roma)
89. ANTONIO DE PEREDA, *Vanitas*, către 1635-1636, ulei pe pânză, 31 x 37 cm, Saragosa, Museo Provincial de Bellas Artes. (Foto: Saragosa Museum, Saragosa)

90. JAN VAN EYCK, *Portretul soților Arnolfini*, 1434, ulei pe lemn, 82 x 59,5 cm, Londra, National Gallery. (Foto: National Gallery, Londra)
91. SIMON LUTTICHUYS, *Vanitas*, secolul al XVII-lea, ulei pe pânză, Londra, Trafalgar Galleries. (Foto: Courtesy of Trafalgar Galleries, Londra)
92. NICOLAS MAES, *Toboșarul*, către 1655, ulei pe pânză, 62 x 66,4 cm, Madrid, Colecția Thyssen-Bornemisza. (Foto: Colecția Thyssen-Bornemisza, Madrid)
93. FRATELE RUFILUS, *Inițiala R*, miniatură dintr-un Legendariu din secolul al XIII-lea, Geneva, Bibliotheca Bodmeriana, cod. Bodmer 127. (Foto: Fondation mratin Bodmer, Geneva)
94. CARAVAGGIO, *David cu capul lui Goliat*, 1605-1606, ulei pe pânză, 125 x 100 cm, Roma, Galleria Borghese. (Foto: ICCD, Roma)
95. MICHELANGELO, *Judecata de Apoi*, 1537-1541, detaliu, Vatican, Capela Sixtină. (Foto: Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Vatican)
96. ALBRECHT DÜRER, *Martiriul celor zece mii de creștini*, 1508, detaliu, Viena, Kunsthistorisches Museum. (Foto: Kunsthistorisches Museum, Viena)
97. ALBRECHT DÜRER, *Adorația Sfintei Treimi*, 1511, detaliu, Viena, Kunsthistorisches Museum. (Foto: Kunsthistorisches Museum, Viena)
98. PERUGINO, *Autoportret*, 1496, frescă, Perugia, Collegio del Cambio.(Foto: Alinari, Florența)
99. NICOLAS POUSSIN, *Autoportret*, 1650, ulei pe pânză, 98 x 74 cm, Paris, Luvru. (Foto: RMN, Paris)
100. JAN GOSSART (zis MABUSE), *Portret de tânăr*, începutul secolului al XVI-lea, 53 x 44 cm, Colecție privată. (Foto: SHA, Fribourg)
101. JOSEPH HEINTZ CEL BĂTRÂN, *Artistul, fratele său și sora sa*, 1596, ulei pe pânză, 66 x 107 cm, Berna, Kunstmuseum. (Foto: Kunstmuseum, Berna)
102. BARTOLOME ESTEBAN MURILLO, *Autoportret*, către 1670, ulei pe pânză, 122 x 107 cm, Londra, National Gallery. (Foto: National Gallery, Londra)
103. ANNIBALE CARRACCI, *Studii pentru „Autoportretul pe un șevalet"*, către 1603-1604, Windsor Castle, Royal Library. (Foto: Windsor Royal Collection Enterprises)
104. ANNIBALE CARRACCI, *Autoportretul pe un șevalet*, către 1604, ulei pe lemn, 42,5 x 30 cm, Sankt-Petersburg, Ermitaj. (Foto: SHA, Fribourg)
105. PARMIGIANINO, *Autoportet într-o oglindă*, 1524, ulei pe lemn, 24,4 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum. (Foto: Kunsthistorisches Museum, Viena)
106. JAN VAN EYCK, *Madona canonicului Van der Paele*, 1436, ulei pe lemn, 122 x 157 cm, Bruges, Musée Municipal. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
107. JAN VAN EYCK, *Madona canonicului Van der Paele*, detaliu. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
108. MAESTRUL DIN FLEMALLE, *Retablul Werl*, 1438, voleul stâng, ulei pe lemn, 101 x 47 cm, Madrid, Prado. (Foto: Museo del Prado, Madrid)
109. PIETER CLAESZ, *Vanitas*, către 1630, ulei pe lemn, 36 x 59 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. (Foto: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg)
110. ANTOINE(ANTHONIS) STEENWINKEL, *Autoportret*, ulei pe pânză, 85 x 64 cm, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
111. HIERONYMUS FRANCKEN II, *Cabinet de Amator* (*„Prăvălia Snellinck"*), detaliu din figura 49. (Foto: IRPA/Kik, Bruxelles)
112. WILLEM VAN HAECHT, *Atelierul lui Apelles*, către 1630, ulei pe lemn, 105 x 149,5 cm, Haga, Mauritshuis. (Foto: Mauritshuis, Haga)
113. ABRAHAM BOSSE, *Nobilul pictor*, gravură în aramă, 24,4 x 32,2 cm. (Foto: SHA, Fribourg)
114. HENDRICK HONDIUS, *Vanitas*, 1626, gravură în aramă, 21,4 x 27,2 cm. (Foto: SHA, Fribourg)
115. REMBRANDT, *Pictorul în atelier*, către 1628, ulei pe lemn, 25,1 x 31,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts. (Foto: Museum of Fine Arts, Boston)

116. JOOS VAN CRAESBEECK, *Scenă de atelier*, către 1630, Paris, Institut Néerlandais, col. F. Lugt. (Foto: Fondation Custodia, Paris)
117. JAN MIENSE MOLENAER, *Scenă de atelier*, 1631, ulei pe pânză, 91 x 127 cm, Berlin, Bode Museum. (Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Berlin)
118. JOHANES GUMPP, *Autoportret*, 1646, ulei pe pânză, 88,5 x 89 cm, Florenţa, Galeriile Uffizi. (Foto: Galeriile Uffizi, Florenţa)
119. VELÁZQUEZ, *Las Meninas*, 1656, ulei pe pânză, 318 x 276 cm, Madrid, Prado. (Foto: Museo del Prado, Madrid)
120. PICASSO, *Las Meninas, după Velázquez*, 19 septembrie 1957, ulei pe pânză, 162 x 130 cm, Barcelona, Museu Picasso. (© Dacs 1997)
121. JAN VREDEMAN DE VRIES, Gravură pentru *„Perspectiva"*, Leyda, 1604. (Foto: SHA, Fribourg)
122. GOYA, *Autoportret*, către 1790-1795, ulei pe pânză, 42 x 28 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid. (Foto: Real Academia San Fernando, Madrid)
123. VERMEER DIN DELFT, *Arta Picturii (De Schilderconst)*, către 1665, ulei pe pânză, 120 x 100 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum. (Foto: Kunsthistorisches Museum, Viena)
124. VERMEER DIN DELFT, *Alegoria Credinţei (Novum Testamentum)*, către 1670, ulei pe pânză, 114 x 89 cm, New York, Metropolitan Museum. (Foto: Metropolitan Museum, New York)
125. GABRIEL METSU, *Scenă de atelier*, către 1665, Los Angeles, County Museum of Art. (Foto: County Museum of Art, Los Angeles)
126. CORNELIUS NORBERTUS GIJSBRECHTS, *Vanitas*, 1669, ulei pe pânză, 87,5 x 69,5 cm, Elveţia, Colecţie privată. (© Russell Advocaten, Amsterdam/ Haga)
127. CORNELIUS NORBERTUS GIJSBRECHTS, *Vanitas*, ulei pe lemn, 84,5 x 79 cm, Boston, Museum of Fine Arts. (Foto: Museum of Fine Arts, Boston)
128. CORNELIUS NORBERTUS GIJSBRECHTS, *Colţ de atelier cu „Vanitas"*, 1668, ulei pe pânză, 152 x 118 cm, Copenhaga, Muzeul de Stat. (Foto: Statens Museum for Kunst, Copenhague)
129. JEAN-FRANÇOIS DE LE MOTTE, *Colţ de atelier cu „Vanitas"*, ulei pe pânză, 118,7 x 90,8 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts. (Foto: Musée des Beaux-Arts, Dijon)
130. CORNELIUS NORBERTUS GUSBRECHTS, *Vanitas*, detaliu, ulei pe pânză, 147 x 116 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)
131. CORNELIUS NORBERTUS GIJSBRECHTS, *Tablou întors*, către 1670-1675, ulei pe pânză, 66 x 86, 5 cm, Copenhaga, Muzeul de Stat. (Foto: Statens Museum for Kunst, Copenhaga)

Indice de nume

362,

353,

78.
74.

352,

Cuprins

Partea a treia
OCHIUL METODIC